مهرجان القراءة للجميع
مكتبة الأسرة

د. صلاح فضل



تحولات الشعرية العربية

الأعمال الفكرية

تحولات الشعرية العربية

لوحة الغلاف للفنان: عاصم محمد إسماعيل

مواليد الإسماعيلية ١٩٣٥.

بكالوريوس الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٦٠ قسم الديكور.

حاصل على العديد من الجوائز الأولى فى الملصقات السياحية منها ٤ جوائز من إيطاليا، ١٢ جائزة من مصر (وزارة السياحة - جمعية محبى الفنون الجميلة) - الجائزة الأولى من جمعية محبى الفنون الجميلة بمعرض (ألفية القاهرة) فى التصوير - جائزة أولى فى التصوير من صالون القاهرة - الجائزة الأولى لتصميم نصب تذكارى لمدينة السادات (وزارة التعمير) جائزة فى مسابقة تصميم نصب تذكارى لمدينة العاشر من رمضان (وزارة التعمير) تصميم مجموعة من الشعارات لشركات وبنوك من بينها الهيئة العربية للتصنيع - شارك فى العديد من المعارض المحلية والخارجية - حائز على جائزة الدولة التشجيعية فى الفنون ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ١٩٧٦ - عضو نقابة الفنانين التشكيليين وعضو أتيليه القاهرة.

تحولات الشعرية العربية

د. صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

تحولات الشعرية العربية

د. صلاح فضل .

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

الفنان : صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

علي سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصدراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبًا في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعًا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ سوزان مبارك..

د. سمير سرحان

تقديم

خارطة التحولات:

كان أستاذنا المرحوم الدكتور أحمد بدوى يناقش طالبًا عجوزًا قدم رسالة دكتوراه فى دار العلوم عن «الخطابة فى الأدب العربى»، فابتدره الأستاذ بجدية صارمة قائلاً:

- هون على نفسك يا بنىّ، لماذا تبدأ من آدم عليه السلام؟ ابدأ من نوح! وانفجرت القاعة بالضحك، وقال بعضنا إن الأستاذ معه حق، فلابد أن الطوفان قد أغرق ما قبله.

ويبدو أن طوفان القرن العشرين فى الشعر العربى، وقد كان من أخصب القرون وأثراها بحركات الإبداع والنقد، يوشك أن يغرق بدوره ما قبله، وهو ما يجعلنا مضطرين لأن نبدأ به دون مقدمات طويلة، حتى نقف على أهم ظواهره اللافتة وتحولاته الكبيرة، قبل

أن نستشرف آفاق الشعرية فى القرن الجديد، ونتبين موقعنا منه، وأسئلتنا المطروحة عليه، من منظور تاريخى وتقنى فى الآن ذاته.

سرعة الإيقاع:

ويبدو أن أبرز ظاهرة خطيرة فى مسار الحركة الشعرية خلال هذا القرن قد تمثلت فى نموذج ثلاثى لسرعة الإيقاع يتألف مما يلى:

أولاً: اشتعال أربع ثورات شعرية متتالية فى مسافة قصيرة تاريخيًا، بدأت بحركة الإحياء التى شرعها البارودى منذ نهاية القرن الماضى، ومضى فى إثرها شوقى وحافظ والزهاوى والرصافى خلال العقود الأولى من هذا القرن، وحققت هدفها فى بعث التيار الأصيل فى الشعر العربى فى حركة مزدوجة الاتجاه هى العودة إلى المثل العليا فى الشعرية القديمة، وتطويعها لبعض مقتضيات التحديث فى التجربة والصياغة، لكن مع غلبة الطابع الخطابى الاجتماعى عليه. وربما كان شوقى أعلى نقطة وصل إليها هذا التيار حيث أصبح شعره كما وصفه بنفسه:

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق وكان العزاء فى أحزانه.

قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح وأن نلتقى على أشجانه.

لكن قبل أن تطوى هذه الحركة الإحيائية العارمة شراعها بعقود كانت قد نشبت فى الشعر العربى ثلاث حرائق وجدانية كبيرة تمثل أجنحة الرومانسية المتكسرة - لو استعرنا الصورة الجبرانية الجذابة

ـ هى الجناح المهجرى بأنبيائه وحوارييهم من جبران إلى ميخائيل نعيمة وإيليا أبى ماضى وغيرهم، وجناح مدرسة الديوان فى مصر بزعامة وعضوية العقاد وشكرى والمازنى، فى محاولاتهم ـ اعتمادًا على النظرية الرومانسية للشعر الإنجليزى ـ نقض غزل الاتجاه الإحيائى وتقديم نموذج بديل له لكنه غير جماهيرى، ثم جناح مدرسة أبولو التى أسسها أحمد زكى أبو شادى وعين شوقى رئيسًا لها ـ مثل محمد نجيب فى الثورة الناصرية ـ وقدم الشابى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وغيرهم من الشباب وقودًا لنارها الوجدانية العنيفة التى استمرت لاهبة إلى منتصف القرن دون أن تخمد حتى اليوم. ولابد أن نذكر الحركة الثالثة، وهى ثورة شعر التفعيلة الذى سمى بالشعر الحر، ومواكبتها للمد القومى فى العراق والشام ومصر، وهزها العنيف لمنظومة التقاليد الشعرية وتغييرها لأشكال القصائد، ودخولها منطقة الصراع الأيديولوچى القومى الاشتراكى، كما نذكر أبرز رموزها فى السياب ونازك والبياتى ونزار قبانى وعبد الصبور وحجازى وخليل حاوى وغيرهم. حتى جاءت الثورة الرابعة فى حداثة مجلة شعر وبدايات قصيدة النثر وغلبة الاتجاه التجريدى فى شعر أدونيس والماغوط وعفيفى مطر وفيالق الشباب المبدع فى الوطن العربى خلال العقود الأخيرة.

ولكى ندرك فداحة السرعة التى مضى عليها نسق الإبداع الشعرى العربى بهذه الوتيرة لابد أن نقرن إليها العاملين الآخرين وهما:

ـ بطء الملاحقة التعليمية فى مناهج الدراسة لهذه الحركات. فمعظمها فى الوطن العربى يتوقف مليًا أمام الفترة الإحيائية، ويختطف من الفترة الرومانسية بعض اللمحات المهجرية والوجدانية ثم يتجمد عند منتصف القرن دون أن يعدوه، ولا يعترف على الإطلاق بالحداثة أو قصيدة النثر. إضافة إلى الموقف الإعلامى الذى لا يستوعب إيقاع التحول فى الشعرية العربية بل يضاعف الالتباس والتشتت وافتعال الأزمات بما يتصوره صراع وجود ـ لا حدود ـ بين هذه التيارات المتلاحقة.

أما العامل الثالث الذى يسهم فى الشعور بدوار السرعة المتلاحقة وتداخل الفترات الزمنية إلى حد تجاوز العصور والأزمنة وبروز الجيوب الجانبية المتضخمة، فهو كثرة اختراقات النماذج الأجنبية للشعر العربى، بما يتجاوز قدرة القارئ على التمثل الناضج لشعره القومى، أو الربط المنسجم بين حلقاته، حتى تبدو بعض النصوص الشعرية الأخيرة كأنها ترجمات ركيكة لأشعار قادمة من قارات أخرى وثقافات مضادة. والحقيقة أننا نقرأ اليوم ما كان يكتبه طه حسين فى الثلاثينيات ناعيًا على الشعر العربى ـ الإحيائى بالطبع ـ بطء حركته فى التطور والتحديث فنشفق مما حدث له بعد ذلك من انقلابات خطيرة لا يكاد الزمن يكفى لاستيعابها وخلق تيار متناغم منها.

تحول الوظائف:

لعل ما يجعل هذه الانقلابات جذرية أنها لم تقتصر على الأشكال الشعرية التى تململت فى الحركة الرومانسية بتنويع

الأوزان وتغيير القوافى أو بإطلاقها فى الشعر الحر وطلاقها فى قصيدة النثر، بل مست طبيعة الوظائف الشعرية ذاتها استجابة لتطور الحياة والمجتمع على عدد المستويات من أهمها:

ـ كان الشعر يقوم بدور الإعلام النشط إبان الحركة الإحيائية. وقد احتفلت به الصحافة لأنه كان يقدم لها «الموسيقى التصويرية» لحركة الحياة السياسية والاجتماعية من الصفحة الأولى إلى الأخبار الدولية والفنية والحوادث حتى صفحة الوفيات فى قصائد الرثاء. من هنا لم تبخل عليه الصحافة بوضعه فى صدر صفحاتها الأولى وتداول أخباره لا باعتبارها أحداثًا شعرية بل سياسية واجتماعية واقتصادية. ومكنت نماذجه الفائقة فى ذاكرة القراء بما جعلها تستعصى بعد ذلك على الاستبدال. لقد امتلأت الأسماع بالخطابة الشعرية، حتى إذا ما استقال الشعراء من هذه الوظيفة وأخذوا يلتفتون إلى ذواتهم ودواخلهم الباطنية استجابة للتطورات الحضارية ولدعوات النقاد المثقفين الذين يريدون «الشعر الهامس» الوجدانى الرقيق غابوا عن سطح الإعلام ودخلوا دفاتر الطلاب والطالبات قبل أن يصدح المغنون والمغنيات بقصائدهم العاطفية الرقيقة، حل التواصل الجمالى محل البيانات الإعلامية، واختفت صورة الشاعر الزعيم ـ أو ظل الزعيم ـ وحلت محلها صورة الشاعر العاشق المعذب الذى يشكو الهوى لطوب الأرض ويعيش مراهقة متجددة ولا يحفل بأن يبدو كالطفل العابث الذى لا تجف دموعه رغبة فى الاحتضان والتدليل.

ـ على أن هناك مستوى آخر من تحول الوظائف كان أشد ارتباطًا بطبيعة استقلال الشعر وتخليه عن الرعاية والتبعية، وهو الابتعاد الحقيقى عن دوائر السلطة وممارسة التعبير عن المنظور الفردى للحياة. لم يعد الشاعر صوت الحاكم ولا الناطق باسم يوانه أو المعارض الحزبى له. وقد ترتب على ذلك انقطاع العطايا والهدايا والمنح، وانتهاء الإغراء بذهب المعز أو التخويف بسيفه. ومع أن السياسة بمفهومها العميق من توجيه استراتيچية الحياة ـ لامجرد التبعية أو المعارضة للحكام ـ لا يمكن أن تغيب عن وعى الشعراء، فإن الصورة التقليدية للشاعر المادح أو الهاجى كادت تختفى من الحياة العربية؛ باستثناء بعض البقايا المتحفية القديمة. وأخذ الشاعر يستمد احترامه لنفسه ولفنه من مدى الحفاظ على استقلاليته وترفعه عن خدمة السلطان.

كان على الشاعر أن يمارس لونًا آخر من الوظائف الاجتماعية والجمالية؛ فأصبح يعشق الفلسفة والفكر، ويبنى عالمًا يتغنى فيه بالحرية ومنظومة القيم الإنسانية. أصبح يتخذ موقفًا من الكون والوجود، من التاريخ والواقع، من حركة المجتمع وإيقاع الحياة، وأصبح يتطلع إلى دور يمارس فيه سلطة الفن وزعامة الإبداع. وأخذت علاقته بالوسائط الإعلامية من صحافة وأجهزة اتصال تتراوح بين الشد والجذب، طبقًا لمهارته فى المناورة وقدرته على المراوغة والتواصل مع قرائه. أخذ يمارس لونًا من السياسة الشعرية عن طريق الغناء الوجدانى حينًا والترميز حينًا آخر، وأصبح لكل شاعر ـ أو مجموعة من الشعراء ـ أسلوب يميزهم

ويحدد نوع إبداعهم المتراوح بين التعبير والتجريد فى سلم الشعرية الطويل.

حركية التنافس:

لكن هذه التحولات المتسارعة فى وظائف الشعر العربى اقترنت بتغيرات جذرية فى خارطة الإبداع تسربت فيها كثير من الطاقات الخلاقة التى لم تكن تجد منفذًا لها غير التعبير اللغوى الموسيقى. وأدى التواصل مع الآداب والفنون العالمية من ناحية والتطور العلمى والتكنولوچى من ناحية أخرى إلى توزع الشعراء المحتملين على مجالات مبتكرة جديدة.

. اكتشف كثير من الشعراء أولاً فن المسرح، فاستثمروا مواهبهم فيه لكتابة مسرح شعرى يكتسب حركية جديدة، ويجرب إمكانات فن التواصل الجمالى والتعبير الدرامى التى لم تكن معروفة من قبل. ومع قلة الذين نجحوا فى هذا المجال، ابتداء من شوقى وعزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور إلى صلاح عبد الصبور، فإن عوامل المأزق الحضارى للمسرح ذاته واعتماده الجوهرى على ثقافة الديموقراطية لم تلبث أن حدت من هذا التيار وقلصت من نماذجه الفائقة.

انتشر، بسرعة مذهلة، فن القص والرواية، واستقطب عددًا كبيرًا من القامات الإبداعية، وتطرق إلى وظائف اجتماعية وثقافية أفلتت من قبضة الشعر. ومع أنه من المبالغة أن نزعم حلول الرواية

محل الشعر فيما أصبحت «الديوان المعاصر للعرب» على حد تعبير بعض النقاد؛ لأن طبيعة كل منهما مغايرة، والحاجات الجمالية والفكرية التى يشبعانها متفاوتة، فإن حركية التنافس قد ملأت سوق الكتابة إبداعًا وترجمة وتقديرًا فى الجوائز الأدبية بهذا الجنس الجديد المنافس للشعر، حتى أغرى ذلك بعض الشعراء بالتحول فى المشرق العربى والمغرب إلى كتابة الرواية. ويحاول بعضهم الآن - مثل الشاعر الفلسطينى الأردنى إبراهيم نصر الله - الإفادة من التقنيات القصصية فى إبداع شعر سردى جديد ملائم لإيقاع العصر.

- دخلت فنون الصورة الفاتنة والكاسحة بإنتاجها المثير، ابتداء من السينما إلى التليفزيون والڤيديو والكومبيوتر، مجال التنافس فى تغذية الوسائط اللغوية بخلاصة الابتكارات التكنولوچية للتواصل البصرى. وأصبحت الطاقة الشعرية للإنسان قابلة للتجسس من وراء الكاميرا وداخل المعامل، بحيث تحولت الألوان والأشكال والأضواء والمسافات ومئات الوسائط الجديدة إلى أدوات فى التعبير المرهف المركب البديع. ومع أن فنون الصورة ما زالت تصنع بلاغتها الجديدة وتكشف شعريتها المتميزة، وتستعين فى ذلك بجماليات اللغة العجوز ومنجزاتها المتراكمة، فإن فرصة الشعر للاستئثار باهتمام المتلقى تضاءلت، وأصبح عليه أن يستعين بهذه الوسائط التى تحطم قيود الأمية وتحقق درجة مذهلة من الانتشار بين الملايين التى لم يسبق للفن أن احتضن فضاءها من قبل.

. وإذا كانت كل تلك المنافسات السابقة تغوى بعض الشعراء وتسرق مواهبهم فإن هناك مجالاً رابعًا يفتح لهم أبوابًا سحرية للشهرة والتأثير، لكنه يتطلب منهم ثمنًا فادحًا هو الارتباط بالسماع الجماهيرى وإشباع توقعاته الموسيقية والتعبيرية؛ وهو «شعر الغناء» بما يتطلبه فى كثير من الأحيان من تحول إلى الكتابة باللهجات العامية وصناعة تيارات جديدة من الشعرية فيها، وبما يتيحه للمواهب المتواضعة من ذيوع على جناح الأصوات الذهبية والمناوارت التسويقية الخطيرة. وإذا كان رامى وصلاح جاهين وعبد الرحمن الأبنودى وغيرهم يمتلكون إمكانات شعرية حقيقية تعادل شهرتهم الغنائية فإن عشرات من الكتاب المتواضعين للأغنية قد ربحوا منها ماديًا وإعلاميًا ما لا يتكافأ على الإطلاق مع مستوى إبداعهم القاصر، الأمر الذى يجعل هذا المنفذ السحرى لا يصب دائمًا فى تيار النمو الخلاق للإبداع الشعرى الأصيل.

الحداثة ومستقبل الشعر:

ويبدو أن ما كان حلمًا جميلاً فى مخيلة الجيل السابق من النقاد قد أصبح يمثل مشكلة كبيرة للشعرية العربية، وأعنى به حلم الحداثة التى لم تتحقق مرة واحدة ولا فى تيار واحد، بل غزت الشعر العربى بإيقاعات وموجات متلاحقة، انبثقت من مراكزه الكبرى فى العراق والشام ومصر قبل أن تنداح إلى مختلف أرجائه. وأحسب أن مأزقها يتمثل فيما يلى:

أولاً: أخذت الحداثة تمعن فى تسريع إيقاع التحولات الشعرية المفاجئة للجمهور حتى سبقته بمراحل عديدة، وتبنت مسئوليات طليعية فى التنوير والتطوير الفكرى والإبداعى لا تعنى سوى الصفوة وخلاصة المثقفين؛ وهو ما أدى إلى حدوث قطيعة حادة بينها وبين عامة القراء. وبدلاً من مراجعة حركتها ومد جسور التواصل معهم أخذت تتعالى عليهم وتزعم الغنى عنهم، فخسرت بذلك معركة التطوير الحقيقى التى تعنى جر مركبة الثقافة كلها ولاعربة الشعر المنفصلة عنها.

ثانيًا: بعد التنازل عن الوظائف الشعرية القريبة للمجتمع فى طبيعتها الإعلامية والتربوية التواصلية، لم يبق للحداثة سوى تلك المسئوليات العميقة المتمثلة فى تجديد شباب اللغة وتنمية طاقاتها التعبيرية واحتواء المواقف التأملية الكبرى من الكون والوجود والغناء العذب للإنسان وأفراحه وأحزانه؛ وهى وظائف لا تشغل عددًا كبيرًا من الناس اليوم، بل لا يكادون يشعرون بخطورتها الحقيقية، خاصة بعد أن ضعفت علاقتهم بالتراث الإبداعى للشعر العربى فى عصوره الذهبية الماضية، وتقلبت موجات الثقافة لتباعد بينهم وبين تلك العصور فى إنتاجها الحى الذى لم تقتله التقاليد.

ثالثًا: لكن أقسى ضربة أصابت الشعر العربى فى الآونة الأخيرة فى تقديرى هى وهم الانقطاع التام عن بنيته العمودية بالانقلاب إلى «قصيدة النثر» ؛ وهى شكل تجريبى بديع، لكنها لا يمكن أن تكون بديلاً تامًا عن الشعر العربى بمختلف تنوعاته ودرجاته، خاصة بتياره العريض المتدفق بالإمكانات الإيقاعية والموسيقية.

وقد أدى هذا الوهم المتفاقم إلى ضياع أهم معلمين بارزين فى الشعرية العربية وهما الموسيقى والدلالة، بحيث أصبحت نسبة كبيرة مما يكتب باسم الشعر هذه الأيام تضرب فى غياهب من عماءين: عماء الإيقاع وعماء المعنى؛ وهو ما لا يغرى أحدًا بقراءتها سوى كتابها، ويترك المسافة فارغة بين الشعر والجمهور. ولابد لحركة إبداعية ونقدية عارمة من تنظيم هذا الطوفان وحفر أخاديده وحصر تياراته وإبراز مستوياته المختلفة وأشكاله المتعددة.

رابعًا: لا يمكن أن نستخلص من هذا السياق انقضاء زمن الشعر ولا ركود حركته. فقد شهد القرن العشرون العصر الذهبى الثانى للشعر العربى بعد العصر العباسى، وارتفعت فيه قامات عدد من الشعراء الذين يطاولون عماليق الإبداع فى الآداب العالمية كلها، وإن لم يظفر منهم أحد بجائزة نوبل حتى الآن لأسباب تتعلق أساسًا بعزلة العربية النسبية وصعوبة ترجمة الشعر وكسل المؤسسات الثقافية. لكن المشهد الشعرى فى نهاية القرن - على منجزاته العظمى - تحوطه الغيوم مثلما كانت تنوشه فى بدايته، ويتطلب من المبدعين والنقاد اجتراح مسالك جديدة وجريئة فى فتح قنوات التواصل الجمالى مع الجمهور؛ لأن الشعر هو الذى يحمل جينات الروح العربى الوراثية، وهو الذى يجدد اللغة ويضمن لها البقاء، واللغة هى بنك الذكاء القومى، والشعر فى نهاية الأمر هو جوهر الفنون ولابد أن يتوهج بازدهارها.

* * *

التحولات المبكرة
ارتحالات شوقى

حياته شعره :

ليس للشعراء من حياة تبقى خارج شعرهم، فهو الذى يجعل لوقائع وجودهم أهمية فكرية وتاريخية توثيقية. والأحداث الكبرى عندهم هى القصائد: فغالبًا ما تخلو الحياة الخارجية للمبدعين من معالم لافتة لو عزلت عن إنتاجهم، وكثيرًا ما تكتسب الحوادث الصغيرة فى مسيرتهم اليومية أبعادًا خطيرة بحجم ما أسفرت عنه من منجزات إبداعية.

والحدث الأول فى حياة أحمد شوقى هو مولده فى البيئة التى نشأ فيها وتقلب بين أحضانها، لأسرة تجرى فى عروقها دماء متعددة الأجناس؛ عربية وتركية وجركسية ويونانية. فقد كان جده

لأبيه ـ واسمه أيضًا أحمد شوقى ـ كرديًا هاجر إلى مصر أيام محمد على، وولاه سعيد باشا أمانة الجمارك المصرية. أما جدته لأبيه «نمزار» فقد استحقت ذكرًا خاصًا فى تشكيل أرومته؛ لأنها من أصل يونانى كانت تعمل وصيفة فى قصر الخديوى، ولأنها هى التى كفلته فى صباه. ولكن أبويه ولدا بمصر وتربيا فيها حتى أنجباه.

وقد شاع أنه ولد عام ١٨٦٨ نتيجة لما ورد فى طبعة الشوقيات القديمة من أنه ـ على حد عبارته ـ كان يحبو إلى الثلاثين من عمره عند نشرها، والمعروف أنها نشرت عام ١٨٩٨ ميلادية. ولكن شواهد أخرى أثبتت غير ذلك: فقد تبين أن عام النشر المؤرخ فى شعر الشوقيات بالتقويم الهجرى يقابل عام ١٩٠٠ ميلادية، كما أن ابنه حسين شوقى ذكر أن أباه حين توفى عام ١٩٣٢ كان فى الثانية والستين من عمره. وحسم الموقف نشر وثيقة تؤكد أن ميلاده كان عام ١٨٧٠، كما هو مثبت فى شهادة الليسانس التى حصل عليها من باريس فى الحقوق. وقد تربى فى حى «الحنفى» بالقاهرة بعد أن بدد أبوه ما تبقى من ثروته الموروثة. ولولا كرم جدته التى تكفلت بنفقات تعليمه فى المدارس لما تجاوز الكتاب الذى حفظ فيه القرآن على يد الشيخ صالح. وقد ضمن له تفوقه الدراسى مجانية تعليمه فى مدرسة الحقوق. كما أن علاقته بجدته هى التى ربطته بسدة العرش، فقد كانت تحمله للقصر منذ طفولته، ومنها تلك المرة الشهيرة التى رآه فيها الخديوى فلاحظ حولاً فى عينيه فسألها عن علته قالت إنه يا مولاى لا يزال هكذا ناظرًا أبدًا إلى السماء،

فأخرج من جيبه صرة ذهب ونثرها على الأرض فخطف بريقها نظر الطفل وخفض عينيه. ضحك الخديوى قائلاً للوصيفة: «كلما رفع عينيه انثرى له ذهبًا حتى يتعود النظر إلى أسفل»، فعلقت الجدة الذكية قائلة: «هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك يا مولاى»، فقال: «جيئى به إلى متى شئت. إنى آخر من ينثر الذهب فى مصر».

وقد أتم تعليمه الثانوى عام ١٨٨٥، ثم التحق بقسم الترجمة فى مدرسة الحقوق وتخرج منها بعد عامين، فعينه الخديوى توفيق بالقصر، ثم أرسله فى بعثة إلى فرنسا ليواصل دراسة الحقوق والترجمة فقضى عامين فى مدينة مونبلييه قبل أن ينتقل إلى باريس ويظل بها عامين آخرين حتى عاد عام ١٩٨٣. ولأن حياة شوقى ستحكمها بعد ذلك مجموعة من الرحلات التى تمثل أبرز معالمها وأشدها تأثيرًا فى شعره فإن تلك الرحلة العلمية الأولى ستكون حاسمة فى تحديد منطلقاته الفنية والفكرية والثقافية. ويكفى أن نبرز منها عددًا من الحوادث الصغيرة التى تعد مؤشرات دالة على مسيرته الفنية:

- اشترك مع زميل له فى البعثة يسمى «على أبو الفتوح» - مات شابًا بعد أن وصل مبكرًا إلى أن يصبح وكيلاً لوزارة المعارف - فى تشكيل «جمعية التقدم المصرى» فى فرنسا من الطلاب والدارسين لممارسة العمل الوطنى، وربطته صداقة حميمة بالزعيم مصطفى كامل، وتفتحت مداركه على ضرورة تبنى مشروعات النهضة الوطنية.

ـ لقيه صديقه الأمير شكيب أرسلان فى شوارع العاصمة الفرنسية وهو يتأبط ديوان المتنبى؛ فقد كان جسده فى فرنسا وقلبه معلق بنبى الشعر كما كان يسميه. وهو ما يجعل تأثره بالثقافة الفرنسية محدودًا ومقتصرًا على المشهور من أعلامها، دون أن يتعمق فى قراءة الشعراء الرمزيين والحداثيين أمثال رامبو وبودلير وفرلين كما يقول طه حسين، ويكتفى بلامارتين وبحيرته وهوجو وغيره ممن يعرفهم أوساط الناس.

ـ أصيب فى فرنسا بمرض الكوليرا الذى أشرف به على الموت وترك أثرًا عصبيًا واضحًا فى تكوينه ووسوسته وخوفه من الموت وتأمله فى الأقدار، وأثرًا وجدانيًا باقيًا فى تعلقه بالحياة. وقد ذهب للاستشفاء فى الجزائر، فاطلع على ظروف شعب عربى مقهور تحت وطأة الاستعمار الاستيطانى الرهيب.

ـ التمس العودة لمصر بعد إنهاء دراسته، فصدر إليه أمر الخديوى بالبقاء لمدة ستة شهور أخرى لدراسة الأدب؛ وهو ما يجعله يتذكر دائمًا هامش حريته المحدود وطبيعة مصيره المعلق بكلمة من ولى النعم.

ـ حاول شيئًا من التجديد فى شعر المدائح بمقطوعته الغزلية «خدعوها بقولهم حسناء» وعندما بعث بها إلى الشيخ عبد الكريم سلمان محرر (الوقائع المصرية) صدرت الأوامر بنشرها دون المقدمة الغزلية اللعوب وكانت أجمل أبيات المدح، وانتهى الأمر بعدم نشرها كلية. واستخلص شوقى ـ كما قال فى مقدمة الشوقيات

القديمة - درسه الأول فى الحرص مع السلطة، بأن التجديد «مثل الأفعوان، لا يؤخذ إلا بأطراف البنان».

لكننا لن نستطيع فى هذه العجالة الوجيزة أن نتتبع جميع رحلات شوقى ومؤشراتها الدالة فى حياته وشعره، ونكتفى بأن نبرز منها أمرين: أولهما: مجموعة أسفاره ورحلاته شبه السنوية إلى تركيا ومدنها بما فيها مقر الخلافة التى كان يدين لها بالولاء نظرًا إلى عدد من العوامل المركبة فى طبيعة انتمائه العرقى من ناحية، وحماسه الدينى من ناحية ثانية، وموقفه السياسى المناصر للعثمانيين من ناحية ثالثة. وبالرغم من الحرج الذى وقع فيه عند إشادته بالبطولات الحربية التركية واضطراره لنقد هؤلاء الزعماء الأبطال أنفسهم عند إسقاطهم للخلافة، فإن المرحلة الأولى من شعر شوقى تزخر بالنصوص التى تتغنى بالطبيعة التركية وتدور فى فلك السياسة العثمانية بل تتغنى بنموذج الجمال فى المرأة التركية. ولا شك أن هذه الأسفار المتواصلة كانت تشد حباله لهذا الأفق.

الأمر الثانى يمثل تحولاً جذريًا فى توجهات شوقى، فبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى قامت سلطات الاحتلال الإنجليزى بخلع الخديوى عباس حلمى وعينت السلطان حسين كامل خلفًا له، وشنت حملة اضطهاد لأنصار الخديوى المخلوع فصدرت الأوامر إلى شوقى بمغادرة مصر عام ١٩١٥، فاختار مدينة برشلونة الإسبانية منفى له، ولم يعد إلى وطنه إلا بعد انتهاء الحرب عام ١٩١٩. وكان لهذه الرحلة القاسية أثرها البالغ فى شوقى؛ إذ تأكد

له أن الارتباط بالسلطة الحاكمة مدمر للفنان، وأن علاقته الحقيقية يجب أن تكون بالشعب، فتحول من شاعر الأمير المحبوس فى قفصه الذهبى إلى شاعر الشعب الذى يتغنى بآماله وأحلامه. كما تبين له أن البعد العروبى هوالأبقى من العلائق الدينية بالدولة العثمانية، وكان لمعاينته الخلاَّقة للآثار العربية فى الأندلس أثر قوى فى تنمية حسه القومى بما يمكن أن يعتبر اكتشافًا للعروبة بأبعادها التاريخية المتعددة. وتعزز ذلك بتقوية نزعته الوطنية فى عشق مصر والتغنى بأمجادها والتعبير الصادق عن طموحاتها فى الحرية والنهضة.

وشهدت السنوات التى قضاها بالوطن عقب العودة ذروة نضجه الفنى والإبداعى؛ إذ أصبح المعبر عن الضمير الوطنى والقومى، حتى اجتمعت نخبة من المفكرين عام ١٩٢٦ وألفت «اللجنة العامة لتكريم شوقى» وضمت أسماء طه حسين وأحمد أمين ومحجوب ثابت والآنسة مى زيادة وأنطون الجميل، وقررت إقامة احتفال عربى كبير فى أبريل عام ١٩٢٧ لتكريم الشاعر العظيم. وقبل الزعيم سعد زغلول رئاسة شرف الاحتفال، وحضرته وفود من أبرز الأقطار العربية، وألقى أحمد شفيق - رئيس اللجنة التنفيذية - كلمة الافتتاح قائلا: «السلام عليكم يا أمة العرب.. ها أنتم أولاء قد اجتمعتم من مختلف الأقطار لتكرموا شوقى، وبعبارة أصح لتكرموا العبقرية فى شخص رجل منكم يعود إلى لغتكم بكل ما أحرز من فضل. ليست الأمم أيها السادة بكثرة عددها، إنما الأمم بمن تخرج من رجال عظام؛ فأولئك ثروتها وعزها وذكرها الخالد على

مرّ التاريخ .. وهذا شوقى عظيم من يوم ظهر، عبقريّ من يوم نجم، ولكم دوى صوته المرن بأغلى الشعر، ولكم دوّى صوته المرن بأغلى الشعر، ولكم جدد فى لغة العرب وفسيح مجالها من بيان وأدب، ولكم رقى بها مرقى كريمًا بين لغات العالم».

وانبرى حافظ يتوج شوقى بإمارة الشعر قائلا:

أميـر القـوافى قـد أتيتُ مـبـايعًا
وهذى وفود الشرق قد بايعت معى

فغنِّ ربوع النيل واعطِفْ بنظرة
على ساكن النهرين واصدَح وأبْدِعِ

وأُنشدت قصيدة مطران التى يقول فيها لشوقى:

انت الأمير ومن يكنه بالحجى
فله به تيه على الأمراء

اليوم عيدك وهو عيد شامل
للضاد فى متباين الأرجاء

وعندما أقعده مرض تصلب الشرايين فى أخريات سنواته عكف على استئناف مشروعه الإبداعى الرائد فى كتابه عدد من المسرحيات الشعرية التى أسست لهذا الفن فى اللغة العربية، وذلك قبل وفاته عام ١٩٣٢.

نقاد شوقى:

كان شعر شوقى مادة خصبة أغرت أجيال النقاد العرب بمقاربتها من مختلف الرؤى والمنظورات: ابتداءً من المراجعات اللغوية المبكرة التى كانت تُنشر عقب إذاعة قصائده لتحرير كلماته ونقد قوافيه، إلى تيار النقد الرومانسى العنيف وتيارات النقد الاجتماعى، حتى أصحاب الاتجاهات الحداثية فى النقد البنيوى والأسلوبى. ولعل أقوى هذه الأصوات التى أسمعت شوقى ما لا يحب من النقد كان صوت العقاد الجبار الذى ارتفع فى مستهل تشكيله لما أطلق عليه فيما بعد مدرسة الديوان كى يجابه الشاعر المدلل بمقولاته الرومانسية الحادة عن طبيعة الشعر ووظائف الخيال فيه بطريقة ثورية. فقد اتهم شوقى بمجموعة من النقائص فى شعره، من أهمها: التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر. أما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعًا مبددًا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية. فالقصيدة عند العقاد ينبغى أن تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، بحيث إذا اختلف الوضع أوتغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة القصيدة؛ فهى كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته. واختار العقاد لبيان افتقاد شعر شوقى لهذه الخاصية مرثيته فى مصطفى كامل: «المشرقان عليك ينتحبان»؛ ليثبت فقدانها للوحدة الفنية، ثم يعمد العقاد بعد ذلك إلى تعداد علاقات أبيات شوقى بغيرها من أبيات الشعرالقديم ليثبت عليه تهمة

التقليد والمحاكاة. ثم يتحدث عن الولع بالأعراض دون الجواهر فيرى أن بيت شوقى:

دقـــــــــات قلب المرء قـــــــــائلة لـه

إن الحـــــــــيـــــــــاة دقـــــــــائق وثوانِ

«معناه فى نظره أن السنة أو مائة السنة التى قد يعيشها الإنسان مؤلفة من دقائق وثوان، وهذا هو جوهر البيت. فهل إذا قال قائل: اليوم أربع وعشرون ساعة والساعة ستون دقيقة يكون فى عرف قراء شوقى قد أتى بالحكمة الرائعة؟».

والواقع أن العقاد ورفيقيه فى مدرسة الديوان كانوا ينطحون صخرة الذوق الشعرى العام ويطلبون المستحيل من الشاعر الغنائى الكبير؛ لأن تحقيق الوحدة العضوية بالشكل الذى شرحه العقاد لم يكن يتوفر فى أشعاره ذاتها كما قال له من دافعوا عن شوقى. بيد أن هذا الهجوم العنيف قد أفاد شوقى فى شحذ إمكاناته الإبداعية وتوجيه طاقته الخلاقة لتجديد روح الشعر العربى وصياغته.

وربما كان الممثل الثانى للاتجاه الرومانسى فى نقد الشعر أشد تفهمًا لطبيعة الشعر العربى؛ إذ أخذ يلتمس التصور فى عدم التئام صورة الذات عنده وفقدانها للانجسام الضرورى. ومن الطريف أنه يوجه إليه هذا النقد فى المقدمة التى طلب منه شوقى أن يكتبها لديوانه، وهو الدكتور محمد حسين هيكل الذى يقول:

«إنك لتكاد تشعر حين مراجعتك أجزاء ديوانه، كأنك أمام رجلين مختلفين جد الاختلاف... فأحدهما مؤمن عامر النفس

بالإيمان، مسلم يقدس أخوة المسلمين ويجعل من دولة الخلافة قدسًا تفيض عليه شئونه وحوادثه وحى الشعر وإلهامه؛ حكيم يرى الحكمة ملاك الحياة وقوامها؛ محافظ فى اللغة يرى العربية تتسع لكل صورة ومعنى وفكرة وخيال. والآخر رجل دنيا يرى فى المتاع بالحياة ونعيمها خير آمال الحياة وغاياتها، متسامح تسع نفسه الإنسانية وتسع معها الوجود كله، ساخر من الناس وأمانيهم، مجدد فى اللغة لفظًا ومعنى. وهذا الازدواج فى شعر شوقى من أول شبابه إلى هذا الوقت الحاضر».

ولم تكن تهمة الازدواج الشخصى والفنى سوى تعبير عن هذه المثالية التى تنكر تعدد الأصوات وتركيب الأمزجة وتتوهم إنسانًا ذا بعد واحد متجانس الظاهر والباطن، خاليًا من القلق الوجودى والتقلب الإنسانى المشروع. ومن ثم فإنها تهمة لم ير شوقى بأسًا من إثباتها فى مقدمة ديوانه لما يكتنفها من اعتراف صريح بعبقريته وعظمته.

أما النقد الاجتماعى فيشمل معظم الدراسات التى تناولت شعر شوقى، ابتداء من طه حسين إلى شوقى ضيف وأحمد الحوفى وسعيد العريان وغيرهم من عشرات الكتاب والدارسين. وهو فى مجمله يربط الشعر بالعصر ويبرز استجابته لحاجات المجتمع الفكرية والوطنية والثقافية. ولعل رأى طه حسين فى التحول الذى قلب استراتيجية شوقى الشعرية بعد المنفى أن يكون نموذجًا لهذا التيار إذ يقول:

«إنه قد تحول تحولاً خطيرًا حقًا لا نكاد نعرف له نظيرًا عند غيره من الشعراء الذين سبقوه إلى أدبنا العربى. هو تحول من ناحيتين خطيرتين؛ فأما إحداهما فهى أن شعره التقليدى قد تحرر من التقيد بظروف السياسة. والثانية أنه فجأة استكشف نفسه، وإذا هو شاعر قد خُلق ليكون مجددًا، فأقبل على التجديد فى السنين الأخيرة من حياته، فأدخل فى اللغة العربية وفى الشعرالعربى خاصة فنًا جديدًا لم يسبقه إليه أحد وهو فن الشعرالتمثيلى».

وأهم من ذلك عند طه حسين أن شوقى فى كثير من قصائده الأخيرة قد أخذ يحقق النموذج الجمالى والفكرى للإنسان المصرى والعربى فهو «يحسّ ما نحسّ، ويشفق مما نشفق منه. يحب الدستور ويكلف به. ويتمنى فى ألذ لفظ وأعذبه، وفى أمتن أسلوب وأصفاه، وفى أشد العبارات تمثيلاً لأصدق العواطف، يتمنى إصدار الدستور:

زمان الفرد يا فرعون ولىّ
ودالت دولة المتجبرينا

وأصبحت الرعاة بكل أرض
على حكم الرعية نازلينا

ويبدو أن نجاح شوقى فى التعبير عن طموح الأمة للحرية والديموقراطية هو الذى ضمن حماس طه حسين له. وهو الذى

جعله يزهو بنفسه وبدوره فى صياغة الوجدان العربى العام. وهو الذى جعل سعيد العريان يجزم فى مقدمة الجزء الرابع من الشوقيات بقوله «وما أحسب أن شاعرًا فى الأمة العربية منذ كانت وكان الشعر، قد ذهب صيته فى الناس حيًا مذهب شوقى أو بلغ مبلغه».

وربما كان النقد الأسلوبى المعاصر أكثر علمية وتوازنًا فى تقدير شعرية شوقى، حيث يرى الدكتور محمد الهادى الطرابلسى أن أسلوب شوقى كان «يتغذى من رصيد ثقافى واسع، فخرج يمثل عصارة مصفاة من التراث العربى الفنى ومن المعارف العربية الإنسانية، إلى جانب تصويره تجربة طويلة للحياة والأحياء كانت للشاعر.. ولقد تميز أسلوب شوقى بالتوازن بين طاقتين: الإخبارية والإيحائية.. فحقق بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معًا». وركزت بعض البحوث الأسلوبية الأخرى، ومنها دراسات لصاحب هذا البحث، على اعتماد شوقى عددًا من التقنيات الشعرية الفعالة لتوليد الدلالة عبر تجانس التراكيب ومفارقات الصياغة وآليات التكرار والتصوير وطرائق الاشتقاق والتجسيد؛ وهو ما أشبع الحس الجمالى لقارئه وأرضى توقعاته الموضوعية والفنية.

* * *

تحولات منتصف القرن

رؤية العيد بين المتنبي وشوقي

كانت ذاكرتنا الجماعية موزعة بين شقين: أحدهما يشغله النص المقدس بأجوائه وأصدائه، بإعجازه وقسريته؛ والآخر تتسرب إليه لوامع الشعرالبليغ بحكمته وفتنته، بحلاوة بشريته. ولأن هذه الذاكرة توشك على الارتجاج والخضّ، فإن مكانة الشعر تتقلص فى وعى ابن اليوم، ومحفوظه يتضاءل، ليس له سدنة يقتاتون به ويقاتلون عليه. ولا أعرف إن كانت الحياة تطاق بدون الشعر الجميل الذى يورق فى الكلمات المبدعة، ويمارس فيه الإنسان حريته فى إعادة خلق اللغة وتثبيت صورة الوجود. وربما كانت مناسبات الأعياد مؤاتية لمراجعة موقف شاعرين عظيمين فى العربية: أحدهما جسّد حلم العصور القديمة فى البطولة والعزة، ومثّل عالمها بكل كبريائه وأخطائه؛ والثانى افتتح العصر الحديث

بقصائده الإعلامية، وأشعاره الجماعية. وهما: أبوالطيب المتبى (٣٠٣ ـ ٣٥٤ هـ)، وأحمد شوقى (١٨٧٠ ـ ١٩٣٢م)، وبينهما قرابة ألف عام من خبرة الإنسان وأحداث التاريخ.

أما المتبى فلا يكاد مثقف عربى يمر أمامه ذِكر العيد حتى ينشد مطلع قصيدته التى نفث بها عن مواجده وإحباطاته عند هروبه من مصر منتقمًا من أميرها كافور الإخشيدى ولاعنًا المصريين المذعنين لحكمه. وربما كان من الأنسب لذكرى العيد أن نقتصر على الجزء الأول من القصيدة ونرجئ مناقشة المتنبى فى أشعاره العرقية والعنصرية إلى وقت آخر؛ فحسبنا ما تحفل به الحياة العربية من تنابذ وشقاق وفتن متقدة. ولنتأمل أبيات الحكمة التى صارت أمثالاً تعبر عن مكنون الوجدان الجماعى وترصد طريقة رؤيته للزمن وفهمه لحركة الوجود. يقول المتنبى فى هذا المطلع الشهير:

عيد بأية حال عدت ياعيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم

فليت دونك بيداً دونها بيدُ

ولأن الشعر هو الذى يجدد شباب اللغة ويعيد إليها الحيوية والنشاط، بعد أن تتجمد على الأفواه وتجف على الصفحات، فهو الذى يكتشف بواعث الكلمات وأسباب تشكيلها. وكلمة العيد تأتى

من جذر «العود» لتشير إلى دورة الزمن ورجوعه فى حساب المواقيت إلى نقطة محددة، وهو عدد قد يكون حميدًا إن جاء بخير، وقد يكون أليمًا إن آذن بتكرار المكروه. هنا يأتى التساؤل الشعرى عن أى الأحوال عاد بها العيد: أيجر ذيول الماضى بخيبته وإخفاقه، أم يحمل معه وعدًا بالتغيير والتجديد؟ وكأن الزمن هوالذى يصنع أقدارنا ويشكل مصائرنا، وكأننا مجرد مشاهدين لمأساة الحياة وملهاتها. لكن حلاوة النظم لا تأتى من تساؤل يعرف الشاعر والقارئ - طبقًا لتجربة كل منهما - إجابته، بل تأتى أساسًا من هذا العبث الجميل بالكلمة وتكرارها، من هذه الصياغة اللعوب بحروف العيد واكتشاف معناها الأصلى، ثم من هذا التقابل الطريف بين ما يمضى وما يجد فى حركة الزمن، وما يقع بينهما من رجعة تتأرجح بين العودة إلى نقطة الانطلاق أو التجاوز إلى مختلف الآفاق.

وإذا كان أنضر ما فى الشعر هو قدرته على أن يحتفظ للإنسان بطزاجة عواطفه ويبعث الحرارة فى دقات قلبه فإن الحديث عن الأحباب، خاصة عندما يبتعد الإنسان عنهم، يصبح مصدر الروح ومقياس الفرح. وها هو أبو الطيب يرى أحبابه بعيدين جدًا عنه، تفصله عنهم بيداء رهيبة، تجعله يقذف العيد بدعوة أشد رهبة، كى يمعن فى البعد. وهنا تسهم الصياغة فى التشكيل المكانى للزمان، فهو إذ لا يظفر بقرب أحبابه فى العيد، لا يرى له معنى ولافرحة بدونهم، فيتمنى للعيد أن يشتط به المكان مسافة متطاولة تجمعها كلمة «البيد» وهى على وجازتها المقابل الدلالى والوجدانى للعيد المقفر من الأحباب. وليس لنا أن نسائل الشاعر عن كنه أحبابه، هل

هم أشخاص متعينون أم طموحات مرجأة للمجد والعلى والسلطة والثراء، فله أن يحب ما يشاء، وكل يغنى على ليلاه؛ إذ إن هذا الإبهام المجازى الجميل هو الذى يسمح للشعر أن يصدر عن تجربة فردية فيشبع الحس الجمالى والحيوى لدى أفراد مختلفين تمامًا عما كان عليه الشاعر من قبل دون أن يفقد هامشه من الصدق الحقيقى. غير أن المتنبى لا يتركنا ننعم بهذا الإبهام، فسرعان ما يبادر إلى نفى أن يكون له أحباب من النساء أو الرجال، فهو طالب مجد فحسب عندما يقول:

لولا العلى لم تجب بى ما أجوب بها
وجناء حرف ولا جرداء قيدودُ
وكان أطيب من سيفى معانقة
أشباه رونقه الغيد الأماليدُ
لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى
شيئًا تتيِّمه عين ولا جيدُ

وأرجو ألا ينزعج القارئ غير المدرب من الشطر الثانى فى البيت الأول؛ فهو يصف ناقته الشديدة الضامرة بقلة الشعر وطول الرقبة، ولو كان المتنبى يركب السيارة أو الطائرة لما فاجأتنا أوصافهما حينئذ؛ فهذه بقايا العصور القديمة، وما يبدو لنا الآن خشنًا متكلّسًا بعيدًا عن الحياة قد كان شديد الحيوية والمقاربة للتجربة اليومية فى زمانه. وميزة الشعر أنه يؤسس طبقات الذاكرة الإنسانية، يضيف إلى تجربة اليوم مظاهر تجارب الأمس ورحيق

خبرتها، ويلعب دورًا بالغ الأهمية فى صناعة المخيال الإنسانى وتعزيز قدراته. ولا يقتصر ذلك على معرفة الحفريات القديمة فى اللغة والصورة، بل يرتبط بشكل أساسى فى تكثيف كفاءة هذا المخيال لابتداع أشكال جديدة فى المستقبل. فالذى ينغمس كليًا فى تجربة اليوم دون تمثل عميق لما سبقها من تجارب لا يستطيع أن يستشرف آفاقًا جديدة فى خبرات المادة والروح، بالفن أو العلم، فكلاهما ينطلق من بوتقة الإبداع. وإذا كانت الناقة وأوصافها قد أشعرتنا بحركة التاريخ فإن المرأة ومفاتنها فى الجيد والقوام والعين لا تزال تصيب قلب الرجل وتفرى كبده، إن لم يكن مثل المتنبى قد تصحّر وتصخّر وتبتل لشهوات المجد السياسى والأدبى حتى يقول لنا:

يا ساقييَّ، أخمر فى كئوسكما
أم فى كئوسكما هم وتسهيدُ؟

أصخرة أنا، ما لى لا تحركنى
هذى المدامُ ولا هذى الأغاريدُ؟

إذا أردتُ كميتَ اللّون صافيةً
وجدتُها وحبيبُ النفس مفقودُ

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه
أنى بما أنا شاكٍ منه محسودُ

أمسيتُ أروحَ مثرٍ خازنًا ويدًا
أنا الغنىُّ وأموالى المواعيدُ

ولابد لمن يريد أن ينعم بشعرية هذه الأبيات أن يتلوها عدة مرات. فكل ما فيها عجيب ومبدع: من النداء والسؤال، إلى الشرط والخبر، وكلها تصب فى تقنية تعبيرية درامية هى القوة المفارقة ولذعة السخرية. فهو يتجه بالخطاب إلى السقاة وهما اثنان فى تقاليد الشعر الميثولوجيّة، يتساءل عما فى كئوسهما: أهو خمر تجلب الفرح والسعادة كما هو شأن الشراب عند متذوقيه، أم أن هذه الكئوس مترعة بالهمّ والغمّ كما تخبره بدلك محاولاته فى السلوى والنسيان؟ مفارقة الخمر والحزن هى العلامة الأولى، يتلوها تساؤل غريب يبتلع فى جوفه مقولة شاعر أقدم «لو أن الفتى حجر» بتحوير طريف: فإذا كانت الخمر لا تقوى على تحريكه، وإذا كانت الأغانى والأغاريد لاتطربه وهو الشاعر، فهل قُدًّ من حجر؟ لكن السبب الحقيقى لا يكمن فى طبيعته الجامدة. بقدر ما يتمثل فى الزمن الخئون، إذا أعطى بيدٍ سَلَبَ أعز شىء باليد الأخرى؛ فهو إذا وجد صافى الشراب افتقد وجه حبيب النفس، وتتجلى سخرية الأقدار عبر هذه المفارقة الثانية.

ويتصاعد إيقاع التضاد العجيب ليشمل موقف المتنبى كله من الحياة وما لقى منها. فهو شاعر العربية الأكبر، وهو فى نظر نفسه، وفى تقدير الآخرين، جدير بأن يلقى من التكريم والعطاء والمجد ما يكافئ هذه المكانة. غير أن ما تجره عليه من أحقاد وضغائن، ومن حسد ومكائد، تجعله يشكو حظّه وينعى عبقريّته. لكن العجيب أنه يدمج القول ويصوغه فى عبارة مقطرة مدهشة «أنى بما أنا شاك منه محسودُ»؛ وهو ما يجعله أيضًا نموذجًا لنجاعة اللغة ونجاحها فى بلورة تجارب الحياة. ويأتى البيت الأخير

الذى يعلن فيه فداحة ثرائه وهباء حصيلته ليمثّل ذروة المفارقة الكلّيّة، وهى التى تجسد معنى العيد لديه وقد سُلبت منه البهجة، وغاب عنه الأحباب، ولم يطب فيه شراب، ففقد دلالته وأصبح جديرًا بهذا الاستنكار الأولى «بأيّة حال عدت يا عيد» فى تلك الرؤية النقدية للحياة وللمجتمع والتاريخ.

مقاربة شوقى للعيد:

كان شوقى شديد الولاء للمتنبى، دائم القراءة فيه منذ مطلع شبابه، ويشهد الأمير شكيب أرسلان أنه لقيه فى أثناء بعثته فى باريس يتأبط ديوان أبى الطيب المتنبى الذى يصحبه إلى كل مكان. ومع أن ولعه قد توزع بعد ذلك على بقية الجدود من كبار الشعراء فإن عشقه الأول قد ظل يدور فى فلك المتنبى. ولن نلبث عندما نقرأ إحدى القطعتين اللّتين كتبهما شوقى عن العيد أن نتبين ذلك بوضوح؛ فهو يقول فى قصيدة بعنوان «الهلال»:

سنون تعاد، ودهر يعيدْ
لعمرك ما فى الليالى جديدْ
أضاء لآدم هذا الهلال
فكيف نقول: الهلال الوليدْ؟
نعدّ عليه الزمان القريب
ويحصى علينا الزمان البعيدْ

على صفحتيه حديث «القرى»
وأيام «عاد» ودنيا «ثمودْ»
و«طيبة» آهلة بالملوك
و«طيبة» مقفرة بالصعيدْ
يزول ببعض سناه الصفا
ويفنى ببعض سناه الحديدْ
ومن عجب وهو جدُّ الليالى
يبيد الليالى فيما يبيدْ

ومع أن المقطوعة ليست من قبيل المعارضة الصريحة - فهى ذات إيقاع مختلف، ودال قافيتها ساكنة، غير أنها تصدر عن روح مشبع بالذخيرة العتيقة لشعر المتنبى. فهى تتوقف عند جذر «العود» أيضًا، وتحكم بأن الليالى - وهى تلد العجائب - لا تأتى حقيقة بجديد. ثم ترصد حدقة شوقى الحساسة مشهد هلال الشهر الوليد فى العيد كى تخلص منه إلى درس فى الطبيعة والتاريخ، وهما دائمًا مصدر إلهامه وينبوع شعريته على ما صرح به فى مقدمة شوقياته وأكده فى كل إبداعه. فهذه الطبيعة هى التى صحبت الإنسان منذ آدم عبر القرون والآماد، وهى التى تجعل حسه التاريخى متقدًا ووعيه الإنسانى مستوفزًا شديد الانتباه لمتغيرات الأحداث. هنا تقوم المفارقة بين أطراف مختلفة، هى

الزمن من ناحية والمكان والأحداث من ناحية أخرى. فالهلال الذى يتراءى طفلاً قد شهد فى عمره الطويل من عجائب الدول والمخلوقات ما لا يمكن حصره، وذاكرة الشاعر تسترجع مخزونها التراثى فى أخبار الأوائل، وتبعث مشاهد التاريخ المكتشف حديثًا فى طيبة التى نطقت حجارتها أوائل هذا القرن فقط وحكت من أخبار الحضارة الفرعونية ما لم يحكه كتاب من قبل. تشف الأبيات إذن عن هذه الحكمة الجديدة لتضيف إلى سطور الحكمة القديمة. لكن سهولة النظم عند شوقى لا تبلغ فى إعجاز الصياغة وقوة التعبير مبلغ ما رأيناه عند المتنبى، وإن أفادت من تقنيّاته ذاتها فى التقابل والتضاد وتوظيف المفارقات اللغوية؛ إذ يمضى قائلاً:

يقولون يا عام قد عدت لى
فيا ليت شعرى بماذا تعودْ؟

لقد كنت لى أمس ما لم أرد
فهل أنت لى اليوم ما أريدْ؟

ومن صابر الدهر صبرى له
شكا فى الثلاثين شكوى «لبيدْ»

ظمئت ومثلى برِىٌّ أحق
كأنى «الحسين» ودهرى «يزيدْ»

تغابيت حتى صحبت الجهول
وداريت حتى صحبت الحسودْ

وهنا نرى مركبة المتنبى وهى تجر شوقى وراءها لا يستطيع فكاكًا منها، مهما حاول أن يستحضر لبيد وشكواه من طول العمر، ويوظف قصة الحسين ومصرعه على يد جيوش يزيد بن معاوية. لقد أحاطت به كلمات المتنبى فطاردت عبارته؛ فإذا ظن نفسه قد اقتنص شيئًا جديدًا لم يجد فى كفه غير هذا الهواء الذى يعبق بعطر الأجداد الأحباب.

بيد أن عيديّة شوقى الحقيقية هى تلك القصيدة الأخرى التى جعل عنوانها «رمضان ولّى» واجترح فيها الكشف عن وجهه الصحيح فى الدين والحكمة والوطنية. ومع أنه لم يتعمد الرد على أبى الطيب فى إهانته لولاة مصر وغمزه لأخلاق أهلها إلا أنه يبدو كما لو كان ينتصف لقومه ويثأر من شانئيهم، كما ينتصف للخمر التى قتلها المتنبى وأنكر فاعليتها فى مغالبة أحزانه؛ يقول شوقى:

رمضان ولّى، هاتها يا ساقى
مشتاقة تسعى إلى مشتاقِ

ما كان أكثره على ألّافها
وأقلّه فى طاعة الخلّاقِ

الله غفار الذنوب جميعها
إن كان ثَمَّ من الذنوب بواقِى

بالأمس قد كنا سجينَىْ طاعة
واليوم مَنَّ العيد بالإطلاق

هنا يعود شيطان الشعر لشوقى فلا يرى فى العيد معناه اللغوى ولا دلالته على مرور الأيام مثلما فعل المتنبى من قبل. لا يهمه إلا أن رمضان قد انقضى، وآذن بتحرره من قيود السلوك وآداب الصيام. وهو عاشق قد اشتد شوقه إلى محبوبه وطال انتظار محبوبه له؛ فهو جذل بمضى رمضان، متلهف على الشراب، لكنه قد استرد عافيته الشعرية فى الصياغة البليغة: فالتقابل بين «ولّى» و«هات»، وخلع الشوق فى الشطر الثانى على الخمر التى تسعى للقاء حبيبها، والتضاد بين الأكثر والأقل، والأمل فى غفران الغفار، كل ذلك يجعل التحرر الأخلاقى فى الأبيات نظير التحرر الإبداعى، ويضفى على العيد معنى لم يخطر ببال أبى الطيب المحزون، وهو معنى الانطلاق والتحرر من القيود.

ضحكت إلىّ من السرور ولم تزل
بنت الكروم كريمة الأعراقِ

هات اسقنيها غير ذات عواقبٍ
حتى نراعَ لصيحة الصفّاقِ

صرفًا مسلّطة الشعاع كأنّما
من وجنتيك تدارُ الأحداقِ

حمراء أو صفراء، إن كريمها
كالغيد، كلّ مليحة بمذاقِ

وحذار من دمها الزكى تريقه
يكفيك . يا قاسى . دم العشّاقِ

لا تسقنى إلّا دهاقًا، إننى
أُسقى بكاس فى الهموم دِهاقِ

فلعل سلطان المدامة مُخْرِجى
من عالم لم يحوِ غير نفاقِ

ومن الطريف أن الثقافة العربية قد احتفلت بالخمريات كما لم تحفل بها أية ثقافة أخرى: فهى باب عريض فى الشعر بالغ الأهمية والثراء، برع فيه كبار المبدعين، وتخصص منهم أبو نواس بديوان كامل، واتخذ منه الشعراء الصوفيون مصدرًا للرموز والمجازات، وظلت القصائد التى تراق لبنت الكروم مصدرًا لفتنة الشعر وجمال التصوير. وتأتى هذه الأبيات لتشهد لشوقى بقوة الصياغة وحلاوة الأداء: فهو عندما يعدد أشكال الخمر وألوانها يقرنها بصنوف الجمال الأنثوى للغيد الحسان، «كل مليحة بمذاق»؛ وهوعندما يحذر ساقيه من سكبها هدرًا يناديه برقة قاهرية عجيبة تذكرك بالكلمات التى ستنشدها أم كلثوم فيما بعد، «يكفيك ياقاسى ذُم العشاق»؛ وهوعندما يطلب من الكئوس أشدّها ابتلاء «الدهاق» لا ينسى أن يعادل بها جرعاته من الهم والحزن. لكنه لا يمضى فى إثر المتنبى ولا يكرر معادلته، بل يقدم رؤيته الخاصة لعالم تضحك فيه المدام سرورًا، وتحلو به الأيام بمذاقها المتفرد المعشوق، ويتغلب فيه سلطان المدامة على مرارة أخلاق النفاق التى تحرم الإنسان لذة الصدق ومتعة الحياة. غير أن الأبيات التالية هى التى تتولى الكشف عن معشوق شوقى الحقيقى.

وطنى أسفتُ عليكَ فى عيد الملا
ويكيتُ من وجدٍ ومن إشفاقِ
لا عيدَ لى حتّى أراك بأمّة
شمّاء راويةٍ من الأخلاقِ
ذهبَ الكرامُ الجامعون لأمرهم
وبقيتَ فى خَلَفٍ بغير خلاقِ
أيظلّ بعضهمُ لبعضٍ خاذل
ويقال: شعبٌ فى الحضارة راقِى
وإذا أراد الله إشقاء القرى
جعل الهُدَاةَ بها دعاة شقاقِ

وأبرز ما يقابلنا فى هذا المقطع هو تحويل العام إلى خاص، تحويل الوطن إلى ياء المتكلم، وياء القارئ أيضًا. ويتزامن هذا مع حركة مضادة تتمثل فى تحويل العيد من شىء شخصى يشعر به كل فرد على طريقته إلى أمر وطنى عام يتمثل فى ارتقاء أوضاع الأمة السياسية والأخلاقية. ومع أن قصائد شوقى غير مؤرخة للأسف - على سهولة ذلك لتوفر المصادر - فإننا نتوقع أن هذه المقطوعة قيلت فى فترة احتدام الخلاف بين الأحزاب فى مصر، وهو ما أوشك أن يهدد مصير القضية الأساسية وهى جلاء المحتل. فقد تصور الناس أن هذا الخلاف - وهو علامة ديموقراطية سليمة - يتنافى مع مقتضيات وحدة الرأى فى القضايا المصيرية. ولابد أن نلاحظ

بعض الضعف الظاهر فى البيت الثالث حيث يحاكى شوقى قول الشاعر القديم:

ذهب الذين يعاش فى أكنافهم

ويقيت فى خلف كجلد الأجرب

ولابد أيضًا أن نلاحظ طابع الحكمة المفتعل فى البيت الأخير، حيث يصبح مصير القرى الشقى منوطًا بتحول دعاة الوطنية إلى مصدر للشقاق. ومهما كان الطابع الدلالى لهذه الأبيات مثارًا للنقاش والجدل فإن مستواها الشعرى ينبئ عن قدرة تعبيرية فائقة، يحرك بها الشاعر عواطف قرائه، ويبلور رؤيتهم للخطة السياسية التى يعيشونها، مزواجًا بشكل متوازن بين موقفه الفردى ومقتضيات التعبير عن الوجدان الجماعى فى لحظة تاريخية محددة.

* * *

تحوّلات منتصف القرن

ضمير الأنثى فى شعر نزار قبانى ومديح النساء

(١)

بزوغ الضمير :

ربما كان المسرح الشعرىّ خاصّة هو أسبق الفنون إلى تغطية غياب الأنثى الفادح فى الخطاب الأدبىّ؛ إذ كان يتعين على الشاعر المسرحىّ، من أجل تمثيل الحياة المكتملة، أن يتقمص دور المرأة، ويُنطقها الشعر، بعد أن قام المسرح النثرىّ بتقديم الرّجل بملابسها وإشاراتها، تعويضًا عن هذا الغياب والتنكر الذى لا تستقيم معه حياة الفنّ. جاء شوقى وأنطق كليوباترا وليلى بشذرات قويّة من النجوى والحوار تجعل لحضورهما على المسرح وجودًا إبداعيًا خلاقًا، لا مجرد موضوع يقع عليه طموح الرجل أو يتعلق به هواه.

لكنّ الشعر الغنائى لم يكن معنيًا بتنمية هذا الوعى الموضوعىّ بالوجود ولا إكمال نواقصه، حتى جاء نزار قبّانى وجعل أهم منطلق فى استراتيجيته التعبيريّة تحرير صوت المرأة من تبعيّة الرجل.

كان عليه أن يستنجد - ربما دون أن يدرى - بتراث مجتمعه فى التمثيل منذ أبى خليل قبّانى، وأن يتجاوز أشكال التعبير الضمنى المسبوقة بقالت وقلت التى تربط الخطاب بدور الرجل فى إطلاق سراح المرأة وأن يشرع فى قصائد قائمة بذاتها فى تمثيل الضمير الأنثوى بشكل صريح ومباشر دون خشية من طائلة الجزاء الاجتماعى. هذه الجسارة فى احتواء الضمير المقموع وتثوير موقفه تعززها عوامل شخصية واجتماعية، ومن أهمها درجة النضج التى كان قد بلغها المجتمع الشامى إبان الأربعينيات بحيث أصبح لا يتيح التكتم على مشاعر الأنثى أو تحريمها، والهزة الشخصية المبكرة التى اجتاحت نزار لانتحار شقيقته احتجاجًا على حرمانها محبوبها. لقد قال بعد أن مضى شوطًا طويلاً فى هذا الصدد إن تلك الحادثة هى التى فجرت فيه حسّ التمرد على الأعراف الظالمة. لكننا نعرف أن هذا الحسّ كان قد تفجّر أيضًا لدى شعراء المهجر وكتّابه من قبل بشكل جزئى، وبقى أن تتبلور حركة تحرير ضمير المرأة - اللغوى والأخلاقى - فى مشروع شعرى عارم يلتقط التغيرات الجديدة لما بعد الرومانسية الباكية، ويمنحها قوامًا تعبيريًا صلبًا.

ومن الطريف أن يكون الشاعر أسبق من الروائى فى هذا المضمار، مع أن طبيعة المنظور الروائى تتطلب اتخاذ مواقف حوارية

متعددة ومتقابلة، بحيث يصبح خطاب الأنثى جزءًا مكونًا جوهريًا فى نسيج التعبير السردى المتسق. لكن الرواية العربية انتظرت عقدًا آخر من الزمان حتى يجرؤ إحسان عبدالقدوس على وضع عنوان «أنا حرة» و«فى بيتنا رجل» بتسليم الصوت جزئيًا للراوية التى تحكى من منظورها. كان ذلك خطوة موازية ومدعمة لما فعله نزار قبانى فى قصائده الباكرة منذ ديوانه الأول «قالت لى السمراء» عام ١٩٤٤، وهو يعلن فى عنوانه تبنى التقليد الشائع فى الشعر العربى منذ عمر بن أبى ربيعة فى السماح لصوت المرأة أن يصبح مقولاً لخطاب الرجل وكأنه يعلن نيابته عنها وأداءه لدورها؛ حوارية ساخنة انتُزِعَتْ لتوّها من همهمات فتاة مقهورة تحكى قصتها وهى تمعن فى تمثيل غريزتها العاشقة بطريقة سردية شيقة تجد الحل فى الحلم والابتكار الشعرى الخلاق.

ثورة الجسد:

وإذا اعتمدنا على بعض المؤشرات الإحصائية الدالة لقياس مدى انتشار ظاهرة التمثيل الأنثوى المباشر فى شعر نزار، وجدنا أنّ عدد القصائد التى ينطق فيها صراحة بلسان المرأة فى الجزء الأول من أعماله الكاملة مثلاً يبلغ ٦٧ قصيدة، من مجموع أشعاره البالغة ٢٥١ قصيدة، أى بنسبة تتجاوز ٢٦٪، مع الأخذ فى الاعتبار بعض العوامل التى تجعل هذا التمثيل شديد البروز والفعالية، ومنها:

- أننا لا نحسب القصائد التى تتحدث عن المرأة، فكل الديوان يفعل ذلك من منظور الرجل، حتى يحق له أن يقول فيما بعد إنه قد

أمضى خمسين عامًا من عمره فى مديح النساء. وإنما نقتصر فقط على ما يتبنى صوت المرأة دون أى تقديم أو مراوغة مناورة، أى على القصائد التى تتخذ منذ عنوانها وضع الخطاب الأنثوى بكل مقتضياته وتفصيلاته، ودون أن تخرج عن ذلك حرفيًا.

- أن تلك القصائد عامة تمس جوانب شديدة الخصوصية والحميمية فى عالم المرأة، مما لا تبوح به عادة، من عواطف عاصفة وثورات جسدية هائجة ودقائق لطيفة تتصل بملابسها وزينتها وشعورها بكيانها وشخصيتها فى مواجهة الرجل حبًا وصراعًا؛ أى تتعلق بتلك المناطق واللحظات الحرجة التى تكتشف فيها ذاتها فى تميزها عن عالم الرجل على وجه الخصوص.

- يصل هذا التمثيل لصوت الأنثى إلى ذروته فى ديوان كامل هو: «يوميات امرأة لا مبالية» يجعل من قضية الأنثى الوجودية واستفزازها للمنظومة القيميّة للمجتمع وتحدّيها الشرس للرجل محورًا يثبت به كينونتها ويعلن أيديولوجيتها الجارحة، المواكبة للحركة النسائية العالية كما كانت تتشكل حينئذ فى المجتمعات الغربية فى الفكر والأدب.

- على أن بؤرة الإبداع والقوة والتشويق فى هذا الخطاب الشعرى أنه أخذ يشكل استراتيجية لاهبة فى «الأيروتيكا» العربية ليس لها نظير من قبل، حيث يتحول التوق الشبقى المجسد فى كل أبعاده ويصوت طرفيه معًا إلى موضوع جمالى يمتزج فيه العشق بالشعر، وتتجلى فيه لحظة النشوة فى فورة الجسد واللغة معًا، فيصبح

تجليًا حارقًا لحرية الإنسان وهو يخترق سقف المجتمع وحصار لغته. يصبح حركة فى الحياة بمقدار ما هو تحرر فى الفن، انتهاكًا عدوانيًا للخطاب السائد، وصناعة ماكرة لخطاب جديد يبغى أن يكون تمثيلاً صادقًا لأسرار الحياة الداخلية وخبايا الشهوات الكامنة والمباهج الموعودة، بمقدار ما يرقى بالحس إلى أفق الجمال ويجعل الشعر قائدًا متمردًا لحركة المجتمع. إنه يشعل هذا اللهب المزدوج «الأيروتيكى» الذى طالما تحدث عنه الشاعر المكسيكى الراحل مؤخرًا مثل نزار قبانى «أوكتافيو باث».

ومن اللافت للنظر فى حالة شاعرنا أنه كان شديد الوعى بالشروخ التى يُحدثها فى جدران المجتمع وهو ينفث فيها هذه الروح اللاهبة. روى فى مذكراته المنشورة بعد وفاته قصة دعوته لإلقاء أشعاره فى أحد الأديرة أمام الراهبات وتلميذاتهن، ومفاجأته بعد حسن اختياره للقصائد المهذبة أن الراهبة الكبرى شكرته على شعره لكنها افتقدت فيه قصيدة «حبلى» التى تعتبرها درسًا شعريا بليغًا فى الأخلاق. ولا ينسى نزار قبانى فى هذه المناسبة طبعًا أن يندد بقصر نظر بعض النقاد الذين اعتبروه خارجًا على الأعراف القويمة، وأن يشير إلى ذكاء الراهبة التى تحسن قراءة الدلالات الشعرية وتعرف أصول التربية فى الآن ذاته. وربما كان ذلك داعيًا لنا كى نعيد استحضار هذه التجربة جزئيًا لنتأمل كيفية التمثيل الذى تمارسه القصيدة لصوت الأنثى المضطهدة.

وإذا كان التعبير عن ثورة المرأة ضد الرجل واستنكارها لأنانيته قد تسرب من قبل إلى الشعر الرومانسى الذى دافع بضراوة عن

خطيئة المرأة - مثل مطولة السياب عن «المومس العمياء» - إلا أن ذلك كان يقال دائمًا بلسان الرجل ومن وجهة نظره. أما تجسيد رؤية المرأة بصفاء تام فى القضايا الحساسة الساخنة فلم يحدث فى الشعر العربى قبل نزار قبانى الذى كتب حواريات مدهشة تجسد عوالم الصراع وتصور أزمة الأخلاق بجسارة. وأهم ما نجح فيه هو نقل القضية إلى مستوى فنى وجمالى خلاق، باستحداث أوضاع جديدة فى الكلام الشعرى، عن طريق هذا الخطاب «الأيروتيكى» العنيف. يقول فى هذه القصيدة:

لا تمتقع!
هى كلمة عجلى
إنّى لأشعر أنّنى
حبلى!!
وصرخت كالملسوع بى:
«كلا»!
سنمزّق الطفلا
وأردت تطردنى
وأخذت تشتمنى
لا شىء يدهشنى
فلقد عرفتك دائمًا نذلا

إلى أن يصل إلى ذروة الدراما من تحوّل موقف المرأة تحديًا للرجل:

شكرًا!

سأسقط ذلك الحملا

أنا لا أريد أبًا نذلا!

الإيقاع السريع المتلاحق للكلمات، والدراما المتحركة فى الموقف، والخطاب المباشر المصور بعين المرأة فى التقاطها للألوان والأصوات والمشاهد، ولقطات الكاميرا الذكية فى هذا الأسلوب السينمائى المجسد للصور المرئية، كل ذلك يشهد للقصيدة بتفوقها فى لون جديد من القول الشعرى. ولا ينقص من الأثر التطهيرى العميق لهذه الثورة الأنثوية أن ينتقل الشاعر برشاقة مسرحية إلى الطرف الثانى ـ الذكورى ـ من جدلية الصراع ليكتب الرد الشعرى عليها فى قصيدة «إلى أجيرة» التى اشتهرت بعنوان «بدراهمى»، ويجىء الرد تكرارًا باردًا للمنطق الذى يتحذ فيه صوت الرجل بقوة رأس المال ليفرض استمرار قيمة التسلطية. ويكتسب هذا الحوار أهميته من الأبعاد التى يبطنها؛ حتى يقع فى مستوى من التعرية والتسمية التى تحرم الشعر دهاءه فى الرمز والكناية وتخرق يقف حدود الحرية التعبيرية التى امتلكها الشعراء فى مراسهم الإبداعى الطويل.

لكن السؤال المحورى الذى نطرحه على هذا الشعر فى تمثيله لصوت الأنثى كى نختبر به مستوى شعريته لا يتعلق بهذا الجذب

العنيف لخيط التحرر وإنما يتعلق بمستوى آخر أكثر لطفًا وجاذبية وهو: إلى أى حد استطاع نزار قبانى أن يتمثل موقف المرأة خالصًا، ويعبر عن وجهة نظرها كاملة، فى لفتات الشعور وخبايا العواطف؟

لمن الملك؟

سنختار واحدة من أشهر قصائده فى هذا المضمار، إذ قُدر لها أن تنتشر فى طبعات شعرية وموسيقية ذائعة على ملايين المتلقين الحركة المكرورة إنى هدهدة ناعمة، فيستحيل إحساس المرأة بذاتها إلى طفلة، تفتقد فى نشرة اللحظة وزنها وتصبح ريشة ترفّ بها نسمات الحب والموسيقى والوصال الأثيرى الجميل.

يحمل لى سبعة أقمار
بيديه وحزمة أغنيات
يهدينى شمسًا.. يهدينى
صيفًا.. وقطيع سنونوات
يخبرنى أنى تحفته
وأساوى آلاف النجمات
وبأنى كنز.. وبأنى
أجمل ما شاهد من لوحات.

يمتص البيتان الأولان رحيق الحديث المأثور عن الرسول ﷺ فى قوله لمن يَعْرض عليه المُلك مقابل التخلى عن الرسالة «والله لو

وضعوا الشمس فى يمينى والقمر فى شمالى على أن أترك هذا الأمر ما تركته». صوت القصيدة بدوره يصور عطايا حبيبه بأنها سبعة أقمار وشمس كاملة وطبيعة تامة من صيف وأطيار. إنه يهديها المستحيل، وهذا جميل، لكنها عندما بدأت تحكى لغته، تمثل خطابه أدانته وأنقصت قد ر نفسها. فهو يخبرها أنها «تحفة» وأن لها ثمنًا «تساوى» وأنها «كنز» ومن أجمل «اللوحات». نرى حينئذ أن خطاب الأنثى عن ذاتها قد تسرّب إليه أسوأ ما دمغها به الرجل، أصبحت «شيئًا» «ماديًا» يخضع «لسعر السّوق». ومهما بلغت المرأة من السذاجة والخفة فإنها لن تذهل عن نفسها بالارتداد إلى عالم الجوارى والمقتنيات الفنية: أى أن الشاعر، وهو يجتهد فى تقديم صورة الأنثى وبلورة رؤيتها للعالم، توقعه لغته وعاداته التعبيرية فى الاعتراف غير المقصود بما يشوب رؤيته لها من تحقير مادى وانتقاص روحى، فيسند ذلك إليها وهو يحسب أنه يمجدها، لكنه كان:

يروى أشياء تدوخنى

تنسينى المرقص والخطواتْ

كلماتٍ تَقْلب تاريخى

تجعلنى امرأة فى لحظاتْ

يبنى لى قصرًا من وهم

لا أسكن فيه سوى لحظاتْ

وأعود.. أعود لطاولتى

لا شىء معى.. إلا كلمات!

هنا ينطق الضمير المحرك للشاعر فى اتخاذه لقناع الأنثى، فليست القيمة كامنة فى المرأة ولا فى الرجل. لا يناط بهما تغيير حقائق الكون ولا خلق عوالم التاريخ، وإنما هى الكلمات «الشاعرة» التى تبنى القصور وتحقق ذاتية المرأة والرجل من قبله. وهى التى تبقى بعد أن يذهب كل شىء. ليس الرجل على إطلاقه ملك هذا الكون، ولا المرأة مهما وُضِعَ على رأسها التاجُ المسحور، وإنما الملك ـ عند نزار قبانى فى نهاية الأمر ـ للشعر وكلماته.

(٢)

تصدى نزار قبانى بجسارة فائقة لأداء رسالة تاريخية هى التعبير عن المسكوت عنه، والتصريح بضمير الأنثى العربية والبوح بمواجدها والتمثيل الدقيق لخباياها. ولعل أبعد نقطة وصل إليها مؤشر هذا التمثيل تتجلى فى ديوانه الجرىء «**يوميات امرأة لا مبالية**» حيث يتماهى ويتوحد مع منظور المرأة من ثلاث زوايا حساسة هى وخزات الجسد، ولفتات الروح، ودهاء التاريخ. يتضمن الديوان ٣٦ قصيدة/يومية، يقول صوت الشعر فى تقديمها:

على دفترْ

سأجمعُ كل تاريخى

على دفترْ

سأرضعُ كل فاصلةٍ

حليبَ الكلمة الأشقرْ

سأكتبُ لا يهمّ لمن

سأكتب هذه الأسطُرْ

فحسبى أن أبوحَ هنا

لوجه البوحِ لا أكثرْ

حروفٌ لا مبالية

بلا أملٍ بأن تُنْشَرْ.

بأنه يتمثل وجدان المرأة، وحاجتها النفسية الحميمة للبث والبوح، وقفزتها العالية فوق حواجز الصمت والقهر. فهى تريد أن تسجل حالتها لشاهد وحيد محايد هو التاريخ. لا تتوجه إلى قارئ يصدمها بالرفض، بل تلغى من حسابها كل المرسلين إليهم. حسبها أن تكتب لوجه الكتابة حتى لا تتقيد بشروط الرسالة ومواصفات النشر والتداول. لكنها ستُرضع الحروف اللامبالية من لبنها، ستحيلها إلى جزء من جسدها، ستحقق فيها كيانها المادى وملامحها العاطفية، ستمطر فيها وخزات جسدها ونبضات عروقها. إنها تشكل صورة أنثوية للكتابة بالحليب الأشقر، تتجاوز كل ما تخيله الشعراء وحلّله العلماء من قبل. فقد تراءى لأحد

الشعراء الأندلسيين - واسمه ابن بطّال - أن يصف دواة الحبر بقوله:

حاملة لم تضع على ألم، ترضع أبناءها فمًا لفمِ

تحمل سرّ الجليس ويفشيه بنوها، صمتًا، بلا كلمِ

لكنه لم يتصور أبدًا أن يكون هو تلك المرضعة. وعلى الرغم مما توصّل إليه علماء النفس من أنّ عملية الإبداع تضمر شيئًا من تخليق الولادة التى ينتقل فيها الشاعر إلى جانب الأنوثة المعنوية ليقوم بدور الحاضنة، فإنّ النقلة عند نزار قبانى أبعد من ذلك. فهو «يضع» شعره فى مرقد المرأة، يعطره بأريج جسدها ونفثات روحها، يختار كلماته بلسانها ومذاقها وعلى درجة حرارتها المميزة.

ولأن الكتابة لديه فعل إبداعى ولود فإنها لا يمكن أن تكون مجّانية عبثية ليست «لا مبالية» كما يزعم، لا تسقط فى الفراغ المعادل للصمت الكونى، بل هناك دائمًا أمل.بأن يتلقفها مرسل إليه... ربما فى مكان أو زمان آخر، لكنه الهدف اللامع فى نهاية النفق. إنها تنشد الحرية، وتسمى رفيقاتها سجينات، وهى الصرخة شعار التمرد، موجهة:

لكل سجينة تحيا

معى فى سجنىَ الأكبرْ

حروفًا سوف أغرزها

بلحم حياتنا خنجرْ

لتكسرَ في تمرّدها

جليداً كان لا يُكسَرْ

لتخلعَ قفلَ تابوتٍ

أعدّ لنا لكي نقبرْ.

وإذا تحدد المرسل إليه هنا فإن الرسالة تحقق هدفها. إنه ثورة بعث المرأة الموءودة في كل العصور، وليكن ثمنها الغالي احتراق مرسلها وغيابه في تلافيف المجهول:

سيسعدني إذا بقيت

غداً.. مجهولة المصدر

عندئذ تتحدد المناورة الشعرية بين الأطراف، فبقدر تضحيتنا نكتسب قدرة على التحدي، وتذوب أصواتنا في لحن التقدم التاريخي المتسق.

أوضاع الكلام

أوضاع الكلام هي التي تحدد استراتيجيته، وتحكم مدى نجاحه في أداء وظائفه، خاصة في التواصل الجمالي الذي يحققه الشعر. وقد حاول نزار أن يجمع بين وضعين عسيرين في آن واحد: الشعر، والتعبير عن الضمير المكنون للمرأة. ولأنه متمرس بالقول الشعري فإنه يلتفت إلى أفضل أوضاع التعبير الإنشائي عندما يطرح قضاياه على سنّ السؤال وحافة الاستفهام. فليس هناك ما يثير

الانبتاه ويحرك دهشة المتلقى مثل لغز الأسئلة. لكنه عندما يجعل هذا السؤال فتاة يافعة تكتشف جسدها فإنه يغامر بدخول منطقة شائكة فى خبايا الضمير الأنثوى؛ إذ يقول مثلاً:

لمن صدرى أنا يكبرْ؟

لمن كرزاته دارتْ؟

لمن تفاحه ازهرْ؟

لمن

صحنان صينيّان.. من صدفٍ ومن جوهرْ

لمن قدحان من ذهبٍ..

وليس هناك من يسكرْ؟

لمن شَفَةٌ منادية

تجمّد فوقها السكّرْ؟

ومهما كانت وطأة الكبت والحرمان، فإن إحساس البنات بأجسادهن فى أشكالها المختلفة لا ينتهى بهن إلى هذا الموقف الغريب كمن ينادي على بضاعته فى السوق لمن يشترى. فهى طرف أيضًا، تبحث عنه وتشترى منه وتتبادل معه وتتخيل أوصافه. إنه ينطقها بما يريد لها الرجل أن تقول فى ندائه، لا بما تهجس به نفسها وتتمناه فى قرارة روحها. ولأن تراث الأوصاف الجمالية لجسد المرأة وجيدها وصدرها يتراكم فوق هذه الأبيات فإنها لا

تكسر قشرة اللغة الذكورية ولا تكتشف حلاوة اللسان الأنثوى. وحتى عندما يصطنع موقف البوح بأسرار الجسد ويعلن تفرغه لمناقشة «قضاياه» - على لسان المرأة طبعًا - فإنه لا يخرج عن هذا الإطار المستعار:

خَلَوْتُ اليوم ساعاتٍ إلى جسدى

أفكر فى قضاياهُ

أليس له هو الثانى قضاياهْ؟

وجنّته وحُماهُ؟

لقد أهملتُهُ زمنًا

ولم أعبأ بشكواه

نظرتُ إليه فى شغفٍ

نظرت إليه من أحلى زواياهُ

لمستُ قبابَه البيضاء

غابته ومرعاهُ

رأيت النهد كالعصفور.. لم يتعبْ جناحاهُ

تحرّر من قطيفته

ومزّقَ عنه «تفتاهُ»

حزنت أنا لمرآه.. إلخ

ولابد أن نعترف بأن تدفق الشعر على لسان نزار قباني، وتلقائية السرد الغنائي البديع لديه، يُكسبان لهجته التعبيرية حرارة ونشوة تنسيانا بساطته وقرب دلالته، خاصة لأنه كان يفتتح في اللغة العربية هذا اللون من الكتابة «الجسدانية» ضد الأعراف والمنظومات القيمية المهيمنة. وكان محكومًا بالطابع الآني لعصره المشغول بقضايا العالم الثالث وهمومه التحررية، فينقل هذا الاهتمام السياسي الجاد إلى مجال المرأة وموضوعاتها الحميمة، وهو ما تنجم عنه مفارقة لطيفة. ومع حسن تمثله لتأمل المرأة لجسدها من مختلف الزوايا فإنه لا حيلة له في استخدام «معجم الرجال» لوصفه إذ لا يعرف إن كان للنساء معجم خاص بذلك. ويظل شعور الأسف والحزن - غير المشوب بالاعتزاز - هو المسيطر على صوت القصيدة مبالغة في تبني موقف التمرد. فإذا قارنا هذا الوضع التعبيري كما جاء عند نزار بما تكشفت عنه كتابات المرأة المكثفة حديثًا تبينت لنا سذاجته المفرطة وغنائيته الغالبة وشواربه اللغوية اللصيقة. لم يكن بوسعه أن يفجر دراما المرأة في صراعها مع الذات والآخر؛ في بركانها اللغوي كان الأمر بحاجة لنصف قرن من الزمان حتى تحدث ثورة النساء الأدبية نموذج عمر أو بجماليون:

قال سليمان بن عبدالملك لعمر بن أبي ربيعة:

- ما يمنعك من مدحنا؟ فأجابه عمر:

- إني لا أمدح الرجال، وإنما أمدح النساء.

يضع نزار قباني هذه الرواية التي أوردها الأصفهاني نصب عينيه وهو يقول:

ومن عادتي أن أكون سفيراً لكل النساء
وشاعر كل الفصول
وأكتب فيهن شعراً ونثراً
فتكبر أحداقهن قليلاً
وتصغر أعمارهن قليلاً
وترقص أثداؤهن ابتهاجاً
كزهر الحقول.

على أنه ـ بما يفعل بكلامه الشعري ـ لا يصبح مجرد مادح للنساء، وإنما صانعًا لهن أيضًا. ولقد كان نزار شغوفًا بابن أبي ربيعة لا يبغي تكرار سيرته، وإنما يتكئ على تراثه سندًا معنويًا وسابقة شعرية. يصدر ديوانًا بأكمله تحت هذا العنوان: خمسون عامًا في مديح النساء مع أنه كرر من قبل مقولة طريفة: «خمسون عامًا وما فهمت النساء»؛ وإن كان المديح لا يتطلب الفهم بالضرورة بقدر ما يتطلب إظهار الولع بالآخر في سبيل الذات، كما يتطلب شيئًا آخر أعصى وأدق، هو الاستعداد للهجاء والتهديد به عند الحاجة، فالمدح هو الوجه الآخر للقدح. وعندما يوجهه الشاعر الأموي إلى المرأة فإنه كان يهرب من السياسة والتورط في السلطة. أما نزار فإنه يصنع سياسته الشعرية المناوشة لكل أنواع السلطة.

والسؤال الذى نطرحه الآن: هل كان نزار قبانى فعلاً يمدح المرأة أم أنه مزج المدح بالهجاء حتى وهو يتحدّث بلسانها وينطق بضميرها؟ لقد جعلها تزهو بأنوثتها وتضجر منها فى الآن ذاته، تعرض مفاتنها وتستخدم لغة الرجل فى الغواية والتحريض، تتحداه مجتمعًا وتتهالك أمامه فردًا. وأهم من ذلك جعلها جارية تذوب وجدًا فى الشعر وعبودية لكلماته.

وإذا كان مدخلنا لهذه القراءة من خلال لعبة الضمائر، وكيف تلبّس نزار خلال فترة طويلة من شعره بضمير الأنثى، فإنّ قصائده لم تخرج مطلقًا عن نطاق ضمير المتكلم، المفرد فى معظم الأحيان، والجمع فى حالات قليلة. ولقد استشف بعض النقاد المولعين بالتحليل النفسى من ذلك مؤشرًا قاطعًا على نرجسيته التى تعلو على المعتاد عند المبدعين. لكن تمثيله لضمير الأنثى على وجه الخصوص، وهو أحد أهم أدواره الغنائية والثقافية، يقدم لنا رؤيته لذاته فى مرآة المرأة ووعيه بدوره فى صناعة أسطورتها. وحينئذ نجده يكرر دون أن يدرى أسطورة بجماليون التى تشكلت فى صيغ عصرية عديدة، من المسرح إلى السينما، وتدور كلها حول الفنان الذى يصنع نموذجًا من خلق مخيلته ثم يهيم عشقًا به، وحول عقاب الآلهة له على جسارته فى اقتحام عالمهم ومنافسة صنيعهم، على اختلاف فى الأحداث والمصائر. وتظل النهاية الفاجعة لهذا الولع بالذات والاعتداد بالخلق هى مركز الثقل الدلالى فى أسطورة بجماليون فى الآداب العالمية كلها، ومنها الأدب العربى بطبيعة الحال. يقول نزار فى قصيدته «صانع النساء»:

زاولتُ ألفَ مهنة ومهنة

فى زمن الشباب

أسست جمهورية للعشق

لا تغرب عنها الشمس

فيها النخل والرمان والأعنابْ

وكان عندى دولة كبرى

من الشفاه والعيون والأهدابْ.

هكذا تراكمت مفاتن النساء فى مخزن نزار الشعرى وجمهوريته اللغوية. وأسفر عن وجهه السلطوى فى عالم الكلمات المبدعة. يستعير بعضها من قاموس الفراديس القديمة، وبعضها الآخر من لغة الاستعمار المحدثة. لكنه يقدم نفسه مثل القرصان الأكبر والفاتح العظيم، يملك ويحكم، ويؤسس ويصنع:

عملتُ خزّافًا ورسامًا ونحاتًا

وأستاذًا لفن الحب

حتى صار لى جيش من الأتباع والطلاب

لكننى رغم اتساع سلطتى

ورغم كل شهرتى

ورغم مجد الأعين السوداء.. والخضراء

أشعر أنى رجل يكتب فوق الماء.

لابد أن يعترف بأن مشكلته هى الكتابة الشعرية، وضمان خلودها على صفحة الزمن. يخشى دائمًا من الإخفاق فى الخلق، يتوقع مصير بجماليون المأساوى وعقاب الآلهة له. ما يبقى فى قرارة روحه إنما هو الشعور بأنه «رجل يكتب»، شاعر يصنع نماذج للحياة ليدير بها دفة التاريخ:

غنّيتُ للنساء

حتى صرتُ شيخًا

من شيوخ الطرق الصوفية

وصار قلبى ملجأً

لطالبات العشق والحياة والحرية.

هنا تسعف نزار رسالته الشعرية فى منظومة القيم التى جهد فى صنعها واعيًا، وأخفق جزئيًا فى تحقيقها عبر خطوات رسمه ونحته وجماليات تشكيله. هنا يسعفه تراث آخر غير تراث ابن أبى ربيعة، وهو الذى خلّد شيوخ الصوفية الذين أصبحت قلوبهم كما يقول ابن عربى «مرعى لغزلان» وحياتهم نموذجًا للون آخر من العشق الخالد. أحادية النغمة لابد أن تقود إلى الوجد، وطول المكث فى الدنان يفضى بلا ريب إلى السُّكْر.

* * *

سؤال المعرفة :

ربما كانت آخر قصيدة كتبها نزار قبانى بضمير الأنثى هى التى تحمل عنوان «هل أنت حقًا تعرف النساء؟» وهى ليست دعوة لأية مقاربة معرفية للمرأة، فهذا ليس من شأن الشعر، وإنما هى دعوة لمعرفة الحب، والتماهى معه عبر الفن المبدع الجميل:

أحبّنى كما أنا

بلا مساحيق.. ولا طلاءْ

أحبّنى.. بسيطة عفوية

كما تحبّ الزهر فى الحقول والنجوم فى السماءْ

فالحبّ ليس مسرحًا نعرض فيه آخر الأزياء..

لكنه الشمس تضىء فى أرواحنا

والنبل والرقىّ والعطاءْ

فابحث عن الشمس التى خبّأتُها فى داخلى

إن كنت حقًّا تعرف النّساءْ.

وإذا كانت الشمس هى نموذج الجمال فى الثقافة الغربية فى مقابل القمر فى ثقافتنا العربية فإن هذا الجمال الداخلى للمرأة هو مصدر طاقتها المتجددة ومنبع بهائها الروحى العميق. لقد كبرت أنثى نزار معه وأصبحت تطالب رجلها بحب يتخطى المادة المحسوسة ليصل إلى منظومة قيمية متوافقة مع الإيقاع الحضارى

لم تعد متمردة ثائرة بعد انطفاء فورة الجسد وصمت وخزاته، علا رنين الحكمة التاريخية فى الصوت اللاهب وهى تدعوه لعشق البساطة والعفوية بلغة سهلة شديدة العفوية؛ إنها اللغة العازفة بدورها عن الفتنة والدهشة بقدر ما صارت مثقلة بإيقاع الزمن البطىء.

أحبّنى:

بكل ما لدىّ من صدق ومن طفولة

وكل ما أحمل للإنسان من مشاعر جميلة

أحبّنى غزالة هاربة من سلطة القبيلة

أحبنى.. قصيدة ما كتبت

وجنّة على حدود الغيم مستحيلة.

هنا يتجلى المعنى الأخير لشعر نزار قبانى على لسان المرأة، حيث يصل إلى ذروة تألقه. فكلما كان صادقا وطفوليًا، غزالاً شاردًا من سلطة اللغة وثائرًا على أعرافها، تماهى وتوحّد مع ذاته، وامتنع على نظرائه وقرائنه. تصبح المرأة جوهرًا مستحيلاً إذا صارت هى القصيدة نفسها قبل أن تكتب؛ دائمًا على حافة التحقق، فى تلك المنطقة الفاصلة بين الحلم والواقع، فى هذا الفضاء الغيمى السابح بين السماء والأرض.

المرأة التى ينفذ نزار قبانى إلى ضميرها المكنون ويحرك بها الوجود والتاريخ هى القصيدة الشعرية. هى الإبداع الفنى. وهى

ملتقى البحور والأزمان، الوحيدة الجديرة بالحب والخالدة فيه. لقد مدح نزار النساء وهجاهن، انتقل بهن من التعشق الواله إلى الامتهان الفاضح. لكن محبوبته فريدة ظلّت إلهة وحيه وقبلة صلاته هى القصيدة الشعرية الكبرى التى كتبها بآلاف الأوضاع ومن مختلف الزوايا فكشف بها عن جوهر إبداعه وحقيقة إنجازه الجمالى الفاتن.

* * *

استراتيجية الخطاب الشعرى
عند خليل حاوى

يتجاوز مفهوم الشعرية المعاصرة، مجموعة المحددات التقنية المشكلة لما كان يسمى بأدبية الأدب؛ إذ يحتضن ظواهر اللغة وما وراءها، مما يرتبط بأوضاع الخطاب واستراتيجياته. الأمر الذى يفتح منافذ جديدة، تستوعب أفق النصّ الشامل بكل تفاعلاته الحيوية، ويشير خصوصًا إلى عصبه الرئيسى، الماثل فى وجهته ومبتغاه. ذلك لأن تحديد هذه الوجهة يسمح لنا بالإدراك الصحيح لنسيج القول ووظيفته معًا، كما يبرز العناصر المهيمنة عليه ويفسر علاقاتها المختلفة، مما يتيح الفرصة لرصد التحولات الكبرى للنصوص، مع الإمساك بمدارها الصلب، وتحديد تراتب أبنيتها الكلية فى تجلياتها العديدة.

وقد كان خليل حاوى (١٩١٩ ـ ١٩٨٢م) صارمًا مع نفسه فى تحديد هذه الاستراتيجية منذ وقت مبكر، بغض النظر عن تموجات السيرة الشعرية، وتقلبات الأيديولوجيا فى مراحل النضج المختلفة، شرع فى رؤية عالمه مرتبًا حسب أنساق مضبوطة بمقاييس البنائين، وكما يقول أخوه الناقد الذواقة «إيليا» مستثيرًا خاصية الأسرة وبلدة «الشوير» الشهيرة بالبنائين المهرة: «كانت قصائده، وبخاصة فى «الناى والريح» وما بعده بنيانية، رائعة البناء، وكانت منتظمة على إيقاع متنام وبنائى قلما عرفته التجارب الشعرية قبلاً. و«فؤاد البستانى» يقول إن البناء الشعرى هو خاصة من خصائص الشعر اللبنانى عامة؛ لأن اللبنانيين عرفوا البناء منذ أقدم العصور، وكانت لهم هندستهم، وهذه البنائية تسللت إلى شعرهم، وهو يجد فى مطولات خليل مطران وقصائد «غلواء» و«أفاعى الفردوس» فضيلة من فضائل البنائية اللبنانية. (مع خليل حاوى ص ٨٦).

وفيما بين البنائية المعمارية والبنيوية الشعرية تبرز وشائج مادية ومعنوية عميقة، كما تتجلى مفارقات طريفة فى المصطلح النقدى. لكن ما نشير إليه باستراتيجية الخطاب عند خليل حاوى يتجاوز خواص المعمار فى القصيدة والديوان، ويبدأ منذ **نهر الرماد** قبل **الناى والريح**، وينتبه للدوائر النصية التى يتحرك فيها وروابطها العميقة؛ وهى دوائر دلالية ووجودية، بلورها الشاعر فى كلمات مقطرة عند تقديمه لقصيدة «بعد الجليد» فى قوله إنها «تعبّر عن معاناة الموت والبعث، من حيث هى أزمة ذات وحضارة وظاهرة

كونية، إفادة من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف». لكن هذا البعث لا يدور فى فلك قطرى ضيق، ولا عرقى مغلق، بل يتصل بالنسغ القومى الموار منذ بداية القرن العشرين، ويستمد خصوبته المتجددة من شهوة الأرض للبذار، من نبض الدم المحرور فى اللحم. ويهدف إلى نفض عفن التاريخ:

فلنعانِ من جحيم النار
ما يمنحنا البعثَ اليقينا
أممًا تنفض عنها عفنَ التاريخ
واللّعنةَ، والغيبَ الحزينا
تنفض الأمس الذى حجّر
عينيها يواقيتًا بلا ضوء ونار
وبحيرات من الملح البوار
ثمّ تحيا حرّةً خضراء تزهو وتصلّى
لصدى الصبح المطلّ
من ضفاف «الكنج» «للأردنّ» «للنيل»
تصلّى وتعيدْ
يا إله الخصب، يا تمّوز، يا شمس الحصيدْ.

ومع أن الفلسفة الوجودية التى أبحر فيها خليل حاوى كانت تعفى الشعر من مسئولية الالتزام برسالة محددة، احترامًا لخصوصيته فى الخلق الرمزى للغة، إلا أن التجربة الشخصية والوطنية التى انصهر بها الشاعر بقوة عارمة جعلت نجم هذه الرسالة الحيوية، المنبثقة من الذات والحضارة والمنداحة إلى المحيط الكونى، القطب الهادى لإبداعه، والبوصلة الموجهة لحركته، والملمح الأول العريض لاستراتيجية خطابه مهما كانت تحولاته.

تكوير الشعر وهندسة الجمل

تخضع عملية الخلق الفنى عند خليل حاوى لقصدية متميزة، وهندسة محسوبة، فكيان القصيدة لديه يتجسّد فى حركات منتظمة، يحددها نسق كلى متضافر، بالاعتماد على قدر واضح من التشكيل الحسّى للأصوات والأقوال، والتكويرالبارز للمواقف والأحوال، والترتيب الواضح لأشكال التعبير، بحيث تتحول حرارة التجربة التى يؤديها شعرًا إلى طاقة موظفة لصوغ الجمل وترتيب المقاطع وتحديد المنظور. عمليات التكرار الداخلى تلعب دور «الربط المادى» للحزم اللغوية، والتنمية الموصولة للإيقاع الناظم، والتضفير المتقن للوحدات الجزئية، بما يؤدى إلى بروز الكيان المادى للقصيدة مجسدًا برهافة تقنية بالغة روحها التعبيرى المنغوم، ورؤيتها الكونية المتماسكة، حتى يبدو تدوير العبارة الشعرية أشبه بعملية صب القوالب التشكيلية.

ولعل قصيدة «الناى والريح» ذاتها، التى طالما هزتنا فى الصبا بإشاراتها الدرامية لصراع الترهب الفكرى فى المغترب الأدبى مع

غوايات الحياة الساخنة، ومناوشات الذاكرة المفعمة بشهوة التحقق، لعل هذه القصيدة أن تعد نموذجًا لهذه العجينة الطرية التى يمتزج فيها الفكر بمواد الحياة الأولية المحتدمة إذ يقول:

بينى وبين الباب أقلام ومحبرة

صدى متأفّف،

كُوَمٌ من الورق العتيقْ

همّ العبور

وخطوة أو خطوتان

إلى يقين الباب، ثمّ إلى الطريقْ.

هذا هو الخيار فى شكله الظاهرى، بين الكتب والطريق، لكن بنيته العميقة تكشف عن جدليّة الخلق الفنى مع الالتحام المباشر بالحياة. فعزلة الصومعة اقتراب أشد من الحياة عن طريق الصمت النافذ والتكوير البارع لكائنات الحقيقة، حيث تصبح العبارة رحمًا ولودًا مفعمة بالشهوة المصفاة للإبداع:

وحدى مع البدويّة السمراء

كنت مع العبارةْ

فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال

بلا مرارةْ.

الطابع الحسى لمفردات البناء التصويرى من رمل ونار، والبداهة الواضحة فى تحديد المسافة بخطوة أو خطوتين للولوج إلى يقين الباب الخارجى فى حركة محددة من الباطن إلى الظاهر، يجعلان السمة الشعرية المهيمنة على خطابه تتمثل فى صلابة معطيات الوجود لديه، وبُعدها عن الهشاشة الرخوة والهلامية المضببة. هنا يتجلى نزوع خليل حاوى إلى التجسيد المعمارى للأطر الفكرية. ولعل طول معاناة الشاعر فى صباه للأعمال اليدوية وقوة ممارساته للمهارات التشكيلية دفعاه إلى استخدام المواد المعجمية النبيلة المصقولة فى تكويناته اللغوية حتى تستوى فى سبيكة صافية. وربما كانت صلابة معطيات التشكيل هى التى تضمن لمتواليات الجمل الشعرية لديه ثقلها المادى والدلالى، وكثافتها المجازية الفائقة. وهو ما يجعلها تستقر فى قاع الذاكرة لدى القراء مهما طال عهدُ تلقيهم الأول لها.

وعندما نطالع قصيدته المطولة «السندباد فى رحلته الثامنة» تدهشنا قدرته على إقامة صرح هذا التجسيد المعمارى لأشد الأشياء هلامية وهشاشة، للرؤيا المتخلقة من الغيبوبة فى بطن التاريخ وتأويل معطياته:

يحتلّ عينى رواق شمخت

أضلاعه، وانعقدت عقد

زنود تبتنيه، تبتنى الملحمة

ومن غنى تربتنا تستنبت.

البلّور والرخام

تكدّس البلّور من رؤيا عيون

ضوأت واحترقت فى حلك الظلام

وفرخت أعمدة الرخام ..

رؤيا يقين العين واللّمس

وليست خبرًا يحدو به الرواة

ما كان لى أن أحتفى

بالشمس لو لم أراكم تغتسلون

الصبح فى النيل وفى الأردنّ والفرات

من دمعة الخطيئة.

ولا تقتصر دلالة هذا الاستدال بالرؤيا أعمدة الرخام البيضاء المعمدة فى أنهار العروبة الكبرى على فكرة الصلابة والجمال، بل تمتد فى حفريات الوجدان القومى إلى بعث التراث القديم المشترك، بكل بهائه الحضارى وحضوره الأبدى من ناحية، واستنبات نظائره فى ضمير المستقبل الذى لابد له من تفريخ أعمدة مماثلة للحضارة الناضرة غير المتكلّسة فيه من ناحية أخرى. أى أن فكرة زمان البعث تمتزج بمكانه ومكانته، فلا يصبح الأمر مجرد الفرح بصروح مادية صلبة تجعل الرؤيا يقينًا مزدوجًا لكل

من العين واللمس، بل متفجرًا بماء الحياة المنعش للوجود المتنامى فى مجلاه المتجدد الخلاق على مر الأجيال والعصور. ولعل النتيجة المترتبة على هذه الخاصية المادية فى معجم خليل حاوى هى تمتع شعريته بدرجة عالية من «قابلية الفهم» والمقروئية كما يقول علماء الإعلام، بالرغم من دقة مكونات الأبنية الدلالية لديه ورهافة الحالات التى يعبر عنها على مستوى الدوائر الثلاث المتداخلة لديه: من الذات، إلى الحضارة القومية، وانتهاء بالبعد الكونى الشامل.

الصور النحوية والبطانة الفلسفية

لعل من أبرز منجزات النقد الحداثى للشعر توسيع مفهوم الصورة، بحيث لا تقتصر على الإشارة للجانب التخييلى المجسّد للمجردات بطرائق حسية تمثيلية، بل تشمل شبكة من الإجراءات التى تمتد من توظيف العناصر السردية الحركية، إلى تنمية أنماط من الصور النحوية؛ وهى صور تعكس - كما كان يقول علماء اللغة - كفاءتنا فى بناء الواقع حسب نماذج صورية متنوعة، إلى جانب الصور الصوتية الإيقاعية.

والجديد فى هذا المفهوم المركب للصورة لا يتمثل فى مجرد اختلاف التسميات ونقلها من سردية ونحوية وموسيقية إلى مجال الصورة بل ما يؤدى إليه من ملء الفراغات الشعرية فى نسيجها الحميم، واعتبار التشكيل اللغوى ذاته مفعمًا بعناصر الشعرية. فقد كنا نلاحظ أنّ كثيرًا من المقاطع الصافية تكاد تخلو من الصور التخييلية دون أن تفقد كفاءتها فى التعبير المبدع؛ ذلك لأنها تحفل

فى حقيقة الأمر بأشكال مرهفة من التماثل والتوازى والتوالد وتفعيل الإحساس بحركية اللغة، بما يعيد تشكيل الدلالة فى علاقاتها النحوية على صور جديدة مفعمة بالفعالية الجمالية. كما أن الأشكال النحوية فى توافقاتها وتبادلاتها المختلفة تعتبر من أنشط وسائل تقسيم المقاطع فى القصائد المطوّلة وتحديد انتقالاتها السردية المتعددة، وتوجيه نسق الخطاب فيها، بالطريقة التى يعمل بها «المونتاج» السينمائى بين اللقطات من توليد الدلالات الجديدة.

ويحفل شعر خليل حاوى بشواهد كثيرة على هذه الهندسة الداخلية فى تصميماته. غير أن قصيدته الفذة «لعازر ٦٢» المكونة من سبعة عشر مقطعًا تطرح نموذجًا فائقًا لهذا التوظيف. ولكى لا يحار القارئ فى توجيه دلالتها يصدرها الشاعر بإشارات مكثفة من الكتاب المقدس والشرح الرمزى والأبيات الواردة فيها بما يجلو منطق خطابها النصى، يتوجه إلى «لعازر» ذاته قائلاً: «لئن كنت وجه المناضل الذى انهار فى الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع جيل، بل واقع أجيال يبتلى فيها القوىّ الخيّر بالمحال فيتحوّل إلى نقيضه». لكنّ الطريف فى هذه القصيدة الرامزة إلى محنة الأجيال الحضارية أنها تتبنى صوت الأنثى - زوجة لعازر - ابتداء من النشيد الرابع حتى تقول فى السابع عشر:

الحواس الخمس فوهات مجامر

تشتهى طعم الدواهى والخراب

تشتهى طعم دمى

طعم التراب

ينطوى جسمى على جسمى

ويلتفّ دوائر

ثم ينحلّ لأجسام

تُمحيّها وتبنيها الظنون!

فى ضباب الحلم!

جسم شاحب يطفو على نهر حزين

جبهة يغسلها ظل شعاع

ويوشّى فى جبال الليّل

أطراف الشراع..

وللمقطوعة بقية أخرى تعبّر عن جدلية «الموت فى الحياة» التى يلخّصها عنوان «جوع المجامر»، ويتألف نسيجها النحوىّ من عدد من الجمل الاسمية التى تتضمن فى جوفها عددًا آخر متكاثرًا من الجمل الفعلية. يعتمد نسق هذه الجمل على عمليات التوازى والتماثل التى تبلغ بالتكرار المعجمى درجة الإشباع والحذف «تشتهى طعم الدواهى تشتهى طعم دمى، طعم التراب ثم «ينطوى جسمى، يلتف، ينحل، تمحيها، تبنيها»، ثم ينحل الجسم ذاته بعد أن يطفو إلى «جبهة يغسلها ظل شعاع، يوشى فى جبال الليل أطراف

الشراع». وإذا كانت القافية تلعب دورًا أساسيًا فى ربط الصيغ فإن عمليات التحالف التى تقطع التوازى مثل تقديم الجار والمجرور فى «ضباب الحلم» تقوم بدور مماثل أيضًا فى ربط الصيغ، على طريقة المعماريين فى كسر التماثل الرأسى برباط أفقى مخالف يشد من أزر المجموع. كما أن تكرار الجمل ذاتها - ووضعها بين قوسين - فى نهاية المقطع يلعب الوظيفة ذاتها على مستوى الدلالة عندما تقول الزوجة:

(كنت أسترحم عينيه)
وفى عينى عار امرأةٍ
أنّت، تعرّت لغريب
(عاد من حضرته مَيْتاً كئيب).

لتضع البعث موضع تساؤل جدّى، عندما تنتفض الجثث بحياة مصطنعة لا تقوى على إشباع نهم الحواس الخمس، فتسير بأكفانها أشد موتًا مما كانت عليه من قبل.

هنا تحتدم التجربة الوجودية لخليل حاوى، حتى تتآكل على نارها مسلّمات الوعى القومى المنصهر فى روحه، فى عملية توازٍ آخر - مشكوك فى صحته - بين حياة الفرد والجماعة؛ إذ إن الأجيال لا تتكرر لديها تجارب الأفراد فى البعث، مثلما تتكرر الصور النحوية فى العبارة بكلمات مختلفة. فحركة البناء وطاقة الخلق تعيد ترتيب أنساقها فى الوجود، مثلما تعيد الصيغ ترتيب

مكوناتها، بما يضمن لشعريتها المبدعة تجددًا مستمرًا فى زمن التحولات المستحيلة.

وقد لاحظ اللغويون والنقاد المحدثون أن شعرية التوازى تنتشر بشكل لافت فى الأغانى والأقاصيص والمنظومات الشعبية الفولكلورية، أى فى الشعر الشفاهى؛ وأن ذلك يرتبط بوظائف تنظيم الذاكرة والعون على الحفظ والاستدعاء. ومعنى هذا أن الشعراء الذين يرتبطون بالموروث الشفاهى - وقد كان خليل حاوى نموذجًا لهم - قد يعمدون إلى توظيف عمليات التوازى فى الأبنية النحوية أكثر من غيرهم؛ لأنها تمثل مصدرًا حيويًا لشعريتهم، وربطًا عضويًا لها بمنابعها فى الصياغة الشفاهية والاستثمار لأنماط الصور التركيبية. ولكننا عند التأمل نجد الوضع يختلف لدى خليل حاوى؛ لأنه كان - على ولعه الشديد بالمرويات الشفوية وكتابته للزجل العامى ومشاركاته فى المحافل الإنشادية خاصة فى شبابه حسب رواية أخيه - شديد الاعتداد بالبطانة الفلسفية التى تغلف رؤيته للعالم، وتكثف خواطره فى مصيره، وتمد شعره بقوة فكرية متميزة ترقى به لتفادى مظنة التلاعب بمهارات الصيغ والأشكال الصوتية. وقد كان واعيًا بذلك، إذ يقول فى أحد أحاديثه: «اطلاعى وثيق جدًا على الحضارة العالمية منذ ما قبل أفلاطون إلى آخر التطورات فى الفكر. وهذا الأمر مخالف لما تواضع عليه الناس فى مجال الثقافة الأدبية. كان المفهوم السائد أن الفكر الفلسفى يفسد الأدب وبخاصة الشعر. وربما كان لثقافتى الفلسفية بعض الأثر فى تميز شعرى عن شعر الآخرين من رواد

الشعر الحديث. وأعتقد أن الفكر الفلسفى عمق الرؤيا الشعرية دون أن يوشحها أى أثر من آثار الفكر الذى يقرر تقريرًا أو يرد على سبيل الحكمة المأثورة» (راجع جميل جبر: خليل حاوى ص ٥٤). وقد كانت دراسته فى الماجستير عن «العقل والإيمان بين الغزالى وابن رشد»، وفى الدكتوراة عن جبران، مصدرًا خصبًا لهذه الثقافة الفلسفية. ومعنى هذا أن تفاعل التيارين فى نسيج خطابه الشعرى يعطى لتكويناته اللغوية وصياغاته هندسة وظيفية وجمالية، لا تقنع بحسن التقسيم الواضح، ولا بمزايا التوازيات الظاهرة فى المفارقات الجلية، بل تعمد إلى بثّ الروح الدرامى والملحمى فى الموقف، بتعدد الأصوات، وتعميق المنظور وحركيته فى الآن ذاته. وربما كانت بعض تأملاته الشعرية فى «الرعد الجريح» مثالاً على ذلك، خاصة وهو يقدم لها - على عادته - بحديث نقدى مستبصر يرصد وجهتها الاستراتيجية بقوله: «كاد يسيطر إيقاع الهلاك على القصيدة من المستهل إلى الخاتمة، ثم تجلّت الرؤيا هالة من هول الرعد ومهابة الجبل فى طلعة بطل مخلّص، صاغه دفق الحياة البكر فى أرض راحت ترفل بحيوية الفطرة، لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل». لكنه يجسد هذه الحيوية فى:

ذلك الطفل الطرى/ لو تراه

فى الكوابيس التى تعجنه/ تعمى نهاره

اخطبوطًا فى محاره

وترى الدرب تُمشّيه

إلى هوة ليل يتّقيه

ولماذا يتّقى/ ما ضمّ فى عتمته

وجه أبيه

وجباهًا عفنة مستعرة

وصغارًا فى قبور نضرة.

فتقابلات الرؤية والعمى، النهار والليّل، الابن والأب، الهداية والضلال، الوجه والجبهة كلها تندغم فى تفريعات تتداخل وتمتزج، مبقية على آثار خفيفة من التوازى والتوالد لتشكل صورًا حسية ونحوية مبهمة الحدود، فى سعيها إلى اقتناص الرؤية الفاجعة فى «الطفل المقبور» وما ترمز إليه من الأمل المبتسر فى «المخلّص العظيم»، حيث يصبح المستقبل «هوة ليل» وتنتهى نضرة الحياة إلى رماد المدافن.

غير أن هناك مقطعًا آخر فى القصيدة يشير صراحة إلى نهج خليل حاوى فى إقامة التوازى بين حيوية الشعر وتخليق الوجود واعتبار أشكال الوصف والترصيع فى الصياغة إهدارًا لروح الإبداع؛ إذ يقول:

شاعر العصر/ يصوغ الشعر

ترفيهًا يغنىّ عبر تمويه الشفاه

يحتفى بالرصف والترصيع

فى «بيت» خوى من ساكنه

ويصلّى باسم واليه

ويحشو ربّه الأكبر

حشوًا فارغًا فى باطنه.

وهكذا تتجلى شعرية خليل حاوى فعلاً إبداعيًّا وحضاريًّا بنّاءً، يمتلك استراتيجية مستقبلية فى فن الكتابة، وهندسة القصيد. كما يعبّر عن رؤية دارامية للحياة فى أقصى طاقاتها الحيوية على المستوى الفردى والجماعى؛ بما يجعله من أعمق أصوات العصر وأشدها ثراء وجمالاً.

* * *

شعرية الوطن*

الوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء. وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريًا بالمكان الذى ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره أو تسرح عليه حواسه، فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية وتعميق وعيه الفطرى به يعد نموذجًا لصناعة المثال والتعلق به. وهى صناعة شعرية فى صميمها، حيث يصبح بوسع الإنسان عند ممارستها أن يرى ذاته وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصغير. وهو لايفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية، كأن يصبو إلى مرابع لهوه وطفولته أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه.

(*) كتب هذا الفصل عقب ما تردد عن سحب الجنسية العراقية من الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي قبل وفاته.

غير أن الشعراء لهم مسالك عديدة فى تكوين فكرة الوطن وتنميتها. فهم لا يقتصرون على تغذية هذه الحالة الفطرية بشكل مباشر إلا فى بعض اللحظات الصافية، عندما يرتدون فى الزمن أو يذهلون بالتاريخ. أما فى ما عدا ذلك فإن موقفهم النقدى من الحياة يجعل علاقتهم متوترة دائما بالوطن، جدلية معه، يعانون الاغتراب وهم فى مساكنهم، كأنهم أبدا على سفر، أو يعقدون علاقات حميمة بأماكن أخرى يتخذونها أوطانًا جديدة يستبدلونها بأوطانهم الأولى، أو يخلقون نزاعات حادة بين تجلياتها فيبرزون صراع المدينة مع القرية أو الحضارة مع الطبيعة. بيد أنهم فى كل ذلك ينشدون توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق معه أو الخلاف فيه، وهى التى تحفر قسماته فى ذاكرة الأجيال.

عراق البيّاتى:

بعد أن خلع الشعراء على العراق فى العقود الأخيرة ألقا خاصا، حتى أصبح وطن النجوم الشعرية فى عالمنا العربى، وكادت بغداد أن تسترد فى العصر الحديث طرفا من مجدها الأسطورى بما تراكم حولها من كلمات، جاء الجرح السياسى الناغر منذ حرب الخليج ليبدد كثيرًا من هذا الألق، وليكشف عن عورة الشعر وقد كُرِّسَ لتقديس السلطة، وتخلى عن وظيفته فى تمجيد الحرية وحراسة القيم الإنسانية النبيلة. ولقى كبار الشعراء عقابهم السياسى، فتمزقت بقية الصورة المثالية التى صنعوها، واتسعت الهاوية التى تفصل العراق عن الوجدان العربى الممزق بعد أن لاعن

شعراءه، ومضى يسلخ عنهم جلد الوطنية بإسقاط الجنسية عنهم بدلاً من أن يسترد بهم ثقة العالم ويكسب تعاطفه.

فالبياتى مثلا، هذا الشاعر الكونى العظيم الذى يقف على مشارف السبعين، تسحب منه جنسيته للمرة الثانية ـ كانت الأولى عام ١٩٦٣ إبان المد الأيديولوجى ـ دون اعتبار لما قد ينجم عن ذلك من تشويه للمثال الوطنى أو حرق لما تبقى من رموزه، الأمر الذى يضع المثقف العربى فى امتحان عسير. ففى الوقت الذى ينبغى فيه أن ينشط لمقاومة مظاهر التشظى واستعاده روح الوفاق والعودة إلى بناء الجسور مع إخوته فى العراق تأبى السلطة إلا أن تبرهن على عماها التاريخى، إذ:

لا يبلغ الأعداء من جاهل ما يبلغ الجاهل من نفسه

فتكتمل المأساة ولا يصبح بوسع أى مفكر أن يدعو إلى فتح صفحة جديدة مع من يظنون المواطنة شعارا يتاجرون به أو رداء يخلعونه عمن لا يجاريهم، خاصة من الشعراء الذين يعود إليهم قبل غيرهم حق إذكاء الروح الوطنية وتعميق حس الانتماء الصحيح.

وحسبنا كى نسمو على هذه اللحظة القومية المريرة أن نتتبع بشغف صورة العراق كما رسمها البياتى لنتبين أنه صانع نموذج الوطن الشعرى وصاحب شرعيته.

فمنذ مجموعته الأولى ملائكة وشياطين التى صدرت عام ١٩٥٠ وهو يغنى أنشودة بغداد ويرسم ملامحها الفاتنة قائلا:

بغداد يا أغرودة المنتهى
ويا عروس الأعصر الخالية
الليل فى عينيك مستيقظٌ
وأنت فى مهد الهوى غافية

فيصب عصارة روحه الرومانتيكى المشبوب فى مطلع الشباب بتوحيد المدينة بالعروس التى يخطبها مستثيرًا حلمها التاريخى العريق حيث مات فى حبها كل أهل الهوى وظلت هى الطفلة الباقية.

لكنه لا يلبث أن يخرج إلى المنفى ويقبس من نار الثورة، وتتوهج لغته الشعرية، ويرى بغداد على بعد فينشدها «موّالاً» أخضر يقول فيه:

بغداد يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم
والخوف والهموم
متى أرى سماءك الزرقاء
تنبض باللهفة والحنين؟
متى أرى دجلة فى الخريف
ملتهبًا حزين
تهجره الطيور

وأنت يا مدينة النخيل والبكاء

ساقية خضراء

تدور فى حديقة الأصيل.

هنا نرى شعرية البياتى وهى تتشكل وتتجلّى فى أسلوبه التعبيرى عن موقفه من مدينته، فنرى ما سوف يصبح طابعه الخاص وطريقته المميزة فى القول الشعرى؛ إذ يعتمد فى هذا المقطع على عدد من التقنيات اللغوية التى لن تفارقه بعد ذلك. أبرزها مجموعة المتواليات بالعطف، حيث يقرن عدداً من المعطوفات المتجانسة ثم يكسرها بشىء آخر لا ينسجم معها عادة؛ وهو ما يولد لدى المتلقى دهشة تستثير انتباهه وتستحثه على تكوين الصورة المتحركة. فالبيت الثانى يمضى على نسق متوقع عندما يصل بين «الشمس والأطفال والكروم»، فكلها من خيرات الطبيعة وبشريات المستقبل. لكن ما يعطف عليه مباشرة من «الخوف والهموم» يكسر هذا النمط المتوالى من التوافق ليكشف عما تخبئه المدينة لأهلها من شقاء وتعاسة. وكذلك عندما يصفها بأنها «مدينة النخيل» يصبح بوسعنا أن نتوقع معطوفاً مضاداً للثمار، فيأتى «البكاء» ليؤكد هذا الحدس بالوطن المحروم من نعمه، المتناقض مع طبيعته.

أما التقنية الثانية التى تؤذن بما سوف يصبح من سمات شعر البياتى الأصيلة فهى الاعتماد على فعل الرؤية فى تكوين المتخيل الشعرى. وهى وإن كانت رؤية مؤجلة خاضعة للاستفهام «متى أرى»

إلا أنها تصب فى اتجاه تطلعه للمستقبل وتمثله لمعالمه. فهو يريد أن يرى السماء الزرقاء وقد أصبحت صافية تنبض بالتحنان لأبنائها، ولا تلفظهم كما تفعل معه، ويرى نهرها الحزين لا تهجره الطيور سوى فى الخريف فحسب استجابة لقوانين الطبيعة، لا فى كل المواسم كما يحدث الآن، ويرى مدينتها فى نهاية الأمر وقد تلبست بحب الطبيعة واكتست ثياب الخضرة وأصبحت مفعمة بالخير والجمال؛ حتى تصبح بحق «مدينة النجوم» فتجمع بين خواص المدينة الباهرة الأضواء والحدائق الغناء التى تسطع فيها نجوم الطبيعة وكواكب المجتمع فى الآن ذاته.

رثاء بغداد:

ولأن الحلم الشعرى مستحيل أن يتحقق خارج الكلمات، والصورة المثالية لا تقبل قيد الوجود الواقعى المتجسد؛ فإن الشاعر سرعان ما يتخذ موقفًا مسنونًا من رموزه القديمة، يتيح له أن يطور دلالاتها ويولد الجديد من تجاربه المتشابكة معها، مبقيًا دائمًا على هذا النموذج الأول الكامن خلف المواقف والمتغيرات. فتظل المدينة عند البياتى الحلم الذى لم يولد بعد بالعالم الكامل، وهو عندما يرثيها فى مفارقة لافتة إنما يقوم فى حقيقة الأمر بتعديل المثال وقياس حياته عليه، فيما يصبح نقدًا للتاريخ وتأسيسًا لتوجه جديد فيه. هكذا نرى البياتى يعود فى ديوانه «الكتابة على الطين» المنشور أوائل السبعينيات لا ليتغنى ببغداده القديمة، فقد مضت هذه المرحلة، ولكن ليتمثلها وهى لم تولد بالشكل الذى يتخيله بعد.

فيقول عنها :

تطنُّ بالناس وبالذبابْ
ولدتُ فيها وتعلّمتُ على أسوارها
الغربة والتجواب
والحب والموت ومنفى الفقر فى عالمها
السفلى والأبواب
علمنى فيها أبى: قراءة النهار
والنار والسحاب والسراب
والرفض والإصرار
علّمنى: الإبحار
والحزن والطواف
بين بيوت أولياء الله
بحثًا عن النور وعن دفء ربيع لم يجئ بعد
وما زال ببطن الأرض والأصداف
منتظرًا نبوءة العرّاف
علمنى فيها: انتظار الليل والنهار
والبحث فى خريطة العالم عن مدينة

مسحورة دفينة

تشبهها فى لون عينيها وفى ضحكتها الحزينة

لكنها لا ترتدى الأسمال

وخهرف المهرّج الجوّال

ولا يطنّ صيفها بالناس والذباب.

فإذا تابعنا طريقة البياتى فى إنتاج دلالته الشعرية وجدنا أن تكوين الجملة عنده هو الذى يختزن ويفجر معناها على المستوى النحوى التركيبى. فالمدينة التى يود أن يرثيها، ويبشر بموتها وميلاد أخرى مكانها، قد أهدرت فيها قيمة الإنسان حيث تكاثر فى العدد وتناهى فى الحقارة: فقد أخذت «تطن بالناس»، والطنين فعل صائت يسند أصلاً للذباب عندما لا نكاد نراه لانتشاره وكثرته أو يسند إلى النحل. لكنه كى يستبعد الاحتمال الإيجابى الثانى يقرن الناس بمعادلهم عنده، وهو الذباب، ثم يمضى فى إيراد مجموعة من الإسنادات الغريبة هى التى تشكل البنية التصويرية للقصيدة: فهو قد «تعلم على أسوارها» الغربة. وتوقع القارئ ينصرف إلى اتجاه آخر، حيث يتعلم الإنسان على يد شيوخه وأساتذته، لكن الشاعر يتعلم على يد أسوار المدينة التى تلفظه، ولا يكون ما تعلمه حينئذ سوى نتيجة هذا الطرد وهو الغربة والتجواب. فالقصيدة تتبع نموذجًا سرديًا من السير الذاتية المألوفة، وتجرى عليه تعديلا يقوم بتشعيره وتكييفه كى يتطابق مع صورة المدينة المرثية. ويعود الشاعر لاستثمار تقنيته فى الجمع فى نسق واحد بين معطوفات

متناقضة تستثير الكوامن وراء دلالاتها العديدة. فهو يدخل، ضمن ما تعلمه، الحب والموت والمنفى الذى يختلف عن الغربة الأولى؛ لأنه «ينفى الفقر» فى العالم السفلى للمدينة؛ أى أنه منفى داخلى يتطابق مع المنفى الخارجى كما تتطابق الأبواب فى التقنية لتغلق ما فتحه الذباب فى البيت الأول.

ويأتى الإسناد الثانى ومتوالياته فى القصيدة ليحفر مجرى تجربتها المعرفية والوجدانية. فأبوه قد علمه «قراءة النهار» وبقية مظاهر الطبيعة، وأن يتعلم القراءة على يد أبيه فهذا أنسب الأشياء وأكثرها ألفة، أما أن يكون المقروء هو النهار وما تلاه فذلك هو الإبحار الشعرى فى قلب الطبيعة واستكناه أسرارها واستقطار حكمتها، عندما يكون مجرد توالى الكلمات بنظام جديد اقتراحًا بتعديل نظام الكون ذاته، وانتقال الخبرة فيه. وفى هذه التوليفة من المتواليات تجتمع عناصر الطبيعة والثقافة فى سلك واحد: فكما أن النهار يجانس النار، والسحاب يتجاوب مع السراب بخيط موسيقى يربط بين معانيها المتجاورة، فإن هناك انتقالاً إلى ثقافة المجتمع وآداب السلوك فيه، وهو ما يتمثل فى تعلم «الرفض والإصرار». وهذا يتقابل مع تعلم النهار لا بمجرد التوافق الموسيقى للقافية وإنما يتبادل المواقع الدلالية. فإذا أحسنا قراءة حكمة الطبيعة رفضنا ما يفعله الإنسان لتشويهها وإفساد الحياة فيها، فتعلم الثقافة ينحصر فى معرفة رفض التدهور والتدنى للحفاظ على نقاء الطبيعة وجمالها، ثم تمضى حركة العلم فى تصاعد دلالى؛ حيث يتعلق فى المرة الثالثة بالسفر الروحى إلى الداخل بحثًا عن

النور ودفء القلب، بالغوص فى باطن الأرض وتقليب أصداف البحر انتظارًا لتحقق النبوءة والعثور على اللؤلؤة المستحيلة أو الممكنة فى كل الأمكنة. «فالطواف»، هذه الشعيرة الرمزية المفعمة بالوجد والإصرار على استنفاذ طاقة المكان والتواصل مع قداسته، يقوم معادلاً لحركة الروح الباحثة عما لم يجئ بعد من مظاهر الربيع. هنا نجد البياتى قد أخذ يتحرر تدريجيًا من سطوة الحس المادى الأيديولوجى وهو فى طريقه لصناعة رموزه الروحية الكبرى من التراث الصوفى والميثولوجى مارًا ببيوت أولياء الله وباحثًا فيها عن دفء المستقبل.

ويأتى المعلوم الرابع مثقلاً بالتناقض. فهو من جهة يتمثل فى مجرد انتظار دورة الزمان ومضى الليل والنهار، الأمر الذى يوحى بالسكون والسلبية، لكنه لا يلبث أن يشغل بحركة هائلة هى «البحث فى خريطة العالم عن مدينة». وإذا كان البحث عن المدائن المسحورة لا يتم بتقليب الخرائط فإن النموذج الذى يريد الشاعر أن يعثر عليه أكثر استحالة ومثالية؛ إذ يريد مدينة تتحقق فيها روح مدينته بغداد، تشبهها فى لون عينيها وفى رنة ضحكتها الحزينة، فى المرئيات اللامعة والمسموعات الدامعة لكنها تخلو من مظاهر الفقر «لا ترتدى الأسمال» وتبرأ من الزيف «وخرق المهرج الجوال» وامتهان الإنسان «ولا يطن صيفها بالناس والذباب». وعندئذ تكتمل دائرة القصيدة بتكرار مطلعها منفيا فى ختامها. ولا يبقى أمامنا كى نمسك بإشاراتها سوى أن نتأمل عنوانها «مرثية إلى المدينة التى لم تولد». فهذا هو التركيب النحوى الأخير الذى نريد أن نتوقف

عند انحرافه عن المعتاد. فالمرثية تعلن موت شيء ونعيه والحسرة على فقده، لكن هذه القصيدة تريد أن تنذر باندثار هذا العالم القبيح وتبشر بمولد مدينة متخيلة مثالية، غير أنها ت.غم الفعلين في أمر واحد، محققة لونا من جدلية الموت في الحياة. وهي تهدي المرثية إلى المستقبل، تنعى الماضي وهي ترى بشائر التحول وتضع شروطه وأشكاله، تنقى الواقع وتخلق المثال، وتمضي في صناعة هذه «المدينة الفاضلة» التي طالما حلم بها المفكرون والشعراء في جهدهم الخلاق لترقية الإنسان. ولأن السلطة الجاهلة هي التي تقتل شعبها وهي تحسب أنها تهش عنه الذباب، ولأن البياتي كما قال عنه صلاح جاهين منذ أمد طويل:

يا عندليب ع المشنقة عشّه
عافر مع الجلاّد قام هشّه

فقد كان لابد أن تسحب منه الجنسية مرة أخرى وهو ينشد على أبواب مدينته، مثل عمر الخيام الذي طالما تغنى به ورمز به إلى الشاعر الذي يحلم بالمستقبل ويصنع وطنه شعرًا مثاليًا ونورًا مستقبليًا.

* * *

شعرية محمد الفايز

كانت الشعرية العربية فى منتصف القرن تمور بانبثاقات كبرى فى الشام والعراق ومصر لتتشكل معالم التيارات التى سادت بعد ذلك خارطة الإبداع العربى. وكان **الديوان الأول** يمثل ولادة باهرة لعدد من الأسماء الكبرى التى تنشق عنها سماء الشعر بوهج خاطف. وجاءت **مذكرات بحار** للشاعر الكويتى محمد الفايز عام ١٩٦٢ وهو فى الرابعة والعشرين من عمره لتندرج فى هذه المنظومة من البدايات اللافتة. غير أنها لأسباب سوسيولوجية وثقافية مرتبطة بطبيعة العلاقة بين المراكز المنتجة للفن فى هذه الفترة حفرت أخدودًا عميقًا من التأثير فى محيطها المباشر دون أن تتجاوزه إلى الأفق العربى الشامل. ولو كان هذا الديوان الخطير قد صدر فى أحد تلك المراكز لأصبح موازيًا لمطالع السياب ونزار والبياتى وعبد الصبور والفيتورى وغيرهم من تلك الكوكبة التى

دارت فى الأفق العربى بأكمله. كان ديوان الفايز يضج بطاقة شعرية هائلة، تستمد عنفوانها مما اختمر فيها من مخزون الشعر العربى العريق من جانب، ولما تتفاعل به من صور الحياة الملتحمة بتجربة الإنسان الخليجى فى فترة عصيبة من تحولاته القيمية والوجودية من جانب آخر. كان عرق الشعر الغنائى الرائق يتدفق صافيًا فى ثناياها ممتزجًا بحركة الحياة العارمة المفعمة بالمشاعر والتوترات فى الآن ذاته. وكان الفايز ـ على عصاميته التعليمية ـ أحد النماذج الفائقة فى قدرته على اعتصار هذين المنبعين واستثمارها إلى أقصى مدى لتوليد طاقته الشعرية. لكن بنية الفكر الشعرى عند محمد الفايز كانت موزعة بتوتر شديد بين مسارين؛ يلتقيان حينا، ويتنازعان أحيانا أخرى. فهو يمارس الكتابة القصصية بما تتطلبه من نفس سردى موصول، وشغف بالصورة الكلية للمواقف، وتمثيل دقيق للشخوص والأصوات المتعددة، وبما تقتضيه من متابعة للتفصيلات النثرية واللفتات الصغيرة الذكية؛ وفى الوقت ذاته يكتب شعرًا لابد له أن يتسم بالكثافة المتقطعة، والوجازة العارمة، والاعتماد على الاستعارة بدلاً من المفارقة، وعلى الرمز مكان التفصيلات الصغيرة. يحاول المبدع أن يجمع فى قبضة واحدة بين النمطين المختلفين فينتج شعرًا تغلب عليه المسحة السردية، وقصة ذات قوام شعرى. فإذا تأملنا **مذكرات بحار** وجدناها منظومة من الصور القصصية التى تتكئ على استدعاء الذاكرة واستحضار مشاهد الماضى، دون أن تخترق الزمن بتصادمات الوعى بالحاضر أو استشرافات الصراع فى المستقبل.

كان الفايز شديد الإخلاص فى حكاية تجربة قومه فى الحياة الشاقة، يستنقذ مشاهدها من براثن النسيان فى المرحلة التى توشك على انبلاج أفق مغاير تماما لفترة الوفرة. كان يقدم صلاة متنسكة بطقوس سردية مطولة لذكريات البشر والأمكنة والطبيعة، ليحفر فى التاريخ الإبداعى لشعبه أخدودًا عميقًا لا تمحوه الأيام.

لنقرأ فى المذكرة الثامنة مثلاً «قصة المياه» فى هذا الماضى الصحراوى القاسى:

مازلت أذكر كل شىء عن مدينتنا القديمه

عن حارتى الرمليّة الصفراء والمقل الحزينه.

لما نحدّق فى السماء على السطوح

نضبتْ جرار الماء والغدران مثل يد البخيل

محلتْ فأمست كالقبور

مخسوفة سوداء تملؤها الصخور

وعلى الضّفاف الغارقات

بالشمس والرّمل المندى والضباب

وقف الصحاب

يترقّبون سفينة الماء التى قالوا تعود..

بالماء من نهر الشمال.. إلخ

ثم يأخذ فى حكاية مشاهد الترقب للصوارى بعد أن تحجرت القراب على ظهور الجمال، وعرقت سفن المياه، وقبعت «أمينة» فى قعر بيتها الطينى وقد فتك الجوع والعطش والجدرى بصغارها، حتى هبت العاصفة وانهمر الماء كأفواه القرب وزخرت السطوح بالمياه. ولا ينسى الشاعر أن يذيل قصته بقصة أخرى عن متمرد منفى فى الصحراء وقد تحولت إلى ربوة خضراء تملؤها الأزاهر والأطيار، وجلس المشرد كالنبى ليكتب الكتب عن رحلة الإنسان فوق الأرض، وليمزج فى هذه الكتب بالضرورة بين رغبتين حارقتين فى تدوين التاريخ الباطنى للمكان قبل أن تذروه رياح التغيير النفطى الهائل، واستنقاذ روح الإنسان من مخالب الطبيعة اعتمادًا على رحمة القدر وتقلبات المجهول. هنا ندرك بساطة التركيب الذى يقوم به محمد الفايز فى مذكراته. فهو يحكى بتلقائية شديدة من مخزون الذاكرة الجمعية ـ وربما من التجربة الطفولية المباشرة ـ شيئًا من ندوب الماضى فى روح الإنسان بحنو يحول بينه وبين التعاطف الحقيقى مع التحولات الجارية. إنه يصر شعريا على إيقاف عجلة التاريخ ليلتقط هذه الصور المفعمة بالأسى والعذاب. وقد استثمر محمدالفايز فى تلك الآونة المبكرة سلاسة السطر الشعرى فى النظام العروضى المعتمد على وحدة التفعيلة، والمتخفف من حتميه التوازى فى الطول والتعاقب فى القوافى، وهو ما منحه حرية لطيفة فى سردياته الشعرية، وبدا كأنه يسجل تجاربه الحيوية نظما بلغة يسيرة خالية من صدمات الثقافة ومغامرات التجريب. وفى الوقت الذى يوقع فيه بعض كتاباته باسم مستعار

هو «سيزيف»، إشارة إلى أسطورة المعذب بحكم الآلهة فى التراث الإغريقى التى أصبحت من الطعام الثقافى المبذول فى حركة الشعر التموزى فى الشام والعراق، فإنه ينفر من تغريب تجربته بحوار الثقافات الأجنبية، ويؤثر تركيز بؤرة اهتمامه على الموروث العربى بفعاليته المباشرة فى المتخيل الأدبى. نجد نموذجًا قويا لذلك فى تصويره لتجربة «الكتاب» - دون استلهام لطه حسين فى أيامه - بقدر الرغبة فى الإمعان فى حفريات الروح وهو يقول فى المذكرة السادسة عشرة:

تحت السقوف الواهيات

كضلوع مسلول وفوق حصيرنا الدبق العتيق

فى بيت سيدنا تعلمت الكتاب

الحمد لله الذى خلق العظام من التراب

ومن الثقوب الناتئات على الجدار

كعيون أعمى كالجروح الداميات

ينسل ضوء الشمس كالجاسوس من كل الجهات

وعلى الجدار

مسمار «فلقتنا» تهدل كاللسان

كالإصبع المجدور يُنْذَر بالعقاب

للصبية المتمردين.. إلخ

ثم يحكى قصة تمرده على «الكتاب»، وإجبار والده إياه، واعتباره قردًا صغيرًا وتهديده فى نهاية القصيدة بأنه سينسى كل ما حفظ، وسوف تمحو الرياح آثار القوافل.

هذا الأسلوب القصصى فى تصوير تجارب الحياة كان يضمن للشاعر درجة عالية من التواصل الجمالى مع جمهور القراء والمستمعين ويترك فى نفوسهم بالضرورة أثرًا بليغًا فى نقل حرارة المعايشة لتجارب الماضى منظورا إليها من زاوية واحدة فردية هى ذات الشاعر فى حركتها المتلهفة لاحتضان الماضى والتغنى بعذاباته الموجعة. لكنه كان يفتقر إلى اجتهادات اللغة فى ابتكار تراكيب مستحدثة وأوضاع جديدة. لم يكن يصنع خبرة تعبيرية توسع دائرة القول الشعرى الخصب فى الفضاء العربى، بل كان يرتكز على التشبيه دون محاولة لتغييب أحد الأطراف وصولاً به إلى درجة الاستعارة أو الرمز. لقد كان مشغولاً بصناعة أسطورة مضى زمنها هى أسطورة البحار المناضل فى المياه، دون أن يقلب الصفحة لوجه الحاضر المعقد الذى تحول فيه هذا البحار إلى إنسان آخر مشدود إلى حركة التحديث والتحضر وشفاء الجروح القديمة. لم يكن شعر التحنان العذب ملائمًا لهذا الوعى الشقى، فلم تخلص قصائده لنبرة رومانسية شجية، ولم تنفذ فى الوقت ذاته إلى الإحاطة الكلية بتمزقات الوجدان على لهيب الواقع الجديد المعقد. وظل الشاعر يتحرك فى إطار أقرب إلى الملحمة منه إلى القصيدة الغنائية أو الدرامية، ولو أتيح له أن ينمى هذا الإتجاه لبلغ فيه شأوا بعيدا يفوق نظراءه من الشعراء العرب المعاصرين.

حوار النصوص:

إذا كانت الشعرية فضاء مفتوح الأفق فإن حظ الشعراء من قوة التحليق وجوب الآفاق يتفاوت بقدر طاقتهم ومراسهم. وامتصاص كل واحد منهم وتمثله لخبرات الآخرين واحتواؤه لكشوفهم الجمالية هى التى تحدد قدرته على منافستهم. ولأمر ما كان أعظم شعراء العربية وأكثرهم قبولاً لدى المتلقين فى مختلف العصور، وهو أبو الطيب المتنبى، أكثرهم تعرضا لتهمة السرقة بمفهومها الساذج البسيط الذى لا يستوعب علميات التوالد الحقيقى للسلالات الإبداعية؛ إذ لا يمكن للابن إذا عكس لون عينى أبيه أو شعره أن يكون قد سرقه. وقد أصبح أبو الطيب بدوره أبا لجمع حاشد من الشعراء العرب المحدثين ابتداء من شوقى حتى الآن. وكان محمد الفايز مقربا منه، يحاوره ويتسحضره بشكل صريح حينا، وبطريقة مبهمة ضمنية فى معظم الأحيان، كما كان يحاور غيره من كبار شعراء العربية باقتدار وندية. نجده مثلا يكتب فى العيد تلك المقطوعة الشائعة:

هذا هو العيد، ماذا أيها العيدُ

تحضنتك روابى البان يا بيدُ

ويا مصفَّ خيولٍ فى أعنّتها

تدفّقٌ من حضور الغيد محشودُ

ويا جداول ألوان يفيض بها

شوق العصافير والندمان والعودُ

بأىّ لون خرير سوف أصنعه

وعداً أنا وغزال البان موعودُ

فنتذكر ونتأمل الفوارق الشعرية مع مقطوعة المتنبى التى لا نفتأ نتمثل بها كلما مر بنا العيد على خلاف موقفنا وشعورنا منها حيث يقول:

عيد بأية حال عدت ياعيدُ	بما مضى أم لأمر فيك تجديدُ
أما الأحبة فالبيداء دونهم	فليت دونك بيداً دونها بيدُ

فالمتنبى العنيد، الذى لا يرضى بما يأتى به الزمن، ويريد أن يقسره على تحقيق رغائبه، يستنكر منه أن يعود دون أن يحمل إليه جديدًا يستحقّ الفرح والاحتفال. أما وهو لا يحقق تلك الوعود الجميلة فالأحباب مازالوا بعداء، فليظل العيد كذلك بعيدًا عن قلبه ضائعًا فى تيه الصحراء. إن المتنبى يضع نفسه فى مواجهة الزمن ويريد أن يطوعه لآماله؛ فالشاعر ملك الكون وخالق الأعياد، وليست اللغة سوى عصاهُ السحرية التى يقول بها أوامره ويتربع فى ظلها على عرشه. والأحبة عنده «جمع تكثير» لا يمكن أن يقتصر على الحسان؛ فللمال حسنه، وللمجد حسنه، وللذكر حسنه. وهو لا يهتز إلا إذا تجمعت فى يديه كل إشعاعات الحسن، وليس من عهد الزمن أن يسمح بذلك، فلا يبقى له سوى الحزن المحض الذى يعدينا به كلما مر علينا عيد وتذكرنا أبياته الجميلة. أما محمد

الفايز فهو أشد قناعة ورضا من جده العنيد، فحسبه من العيد ما يأذن به من فرح وما يتيحه من لذة، وليست المسرات فى تخيله سوى الموسيقى والغناء والرقص ومواكب الألوان وأشواق الصغار. ولعل ذروة الفرح أن يكون فى وعد جميل بلقاء حلو مع حبيب القلب وغزال البان، عندئذ تتحول البيد إلى ربى ناضرة مؤتلقة.

قد نظلم الفايز إذا قارناه بالمتنبى، لكنه هو الذى وضع نفسه فى سباق معه عندما حاور نصه وفاوضه وعلق عليه. غير أنه يظل له فضل التعبير المبتكر عن الموقف الحقيقى للشاعر المعاصر الذى يكتفى باقتناص اللذات ومسامحة الزمان ويفتح قلبه للفرح بالحسان حتى لا يظل أسير حسرة الطموحات المحبطة القاتلة مثل جده. كذلك يحاور الفايز شيخ المعرة أبا العلاء رغبة فى تجاوز حكمته والإضافة إلى أقواله عندما يكتب «ما لم يقله المعرى» ويقول فيها:

كل شىء مصيره للفناءِ ... فكأن الفناء سر البقاءِ

تضحك الأرض للربيع إذا جاء ... وخلف الربيع ليل الشتاءِ

وتطل النجوم زرقاء نشوى ... كالمصابيح فى عنان السماءِ

بيد أن الرعود والغيم فى ... الأفق وعصف الرياح والأنواءِ

كل كأس بقاعها حسوة الصاب ... فكأس الهناء كأس الشقاءِ

صانع المهد مثله صانع النعش ... وطين القبور طين البناءِ

رب قـصـر سكنتـه فـيـه ذر　　من عظام وحـفـنة من دمـاءِ

وثيـاب لمنعم سـاعـة العـيـد　　تنضت بميـتـة فى الخـفـاءِ

أينمــا كنت فـــالقـــيــود　　حواليك قيود الموات والأحياءِ

لم هذى الحـيـاة والكل فيـهـا　　نهب موت وصفوها لانتهاء ... إلخ.

والقـصـيدة طويلة لكنهـا لا تخـرج على هـذا النمط من الشـعـر الهـين الذى يدور فى فلك المعـرى ويجتـر طرفـا من فكره الشـعـرى ليـذيله ببعض الهـوامش اليـسيـرة. ولأن قضـيـة الوجـود ومـصيـر الإنسان ورعب العدم من أخطر قضايا الفلسفة؛ فإن الشـاعر الذى لا يمتلك وعيا كونيا شـامـلاً ولا موقفـا شخـصيـا متمـيـزا ولا ثقافة فلسـفـية عميقـة لا يمكنه أن يجارى حكيم المعـرة الذى اعـتـمـد على حيلة شعـرية طريفة وظفها بمـهارة فنيـة رائقة هى تجسيـده لعبثيـة الحياة وتسـاويها فى صورة الحـمـامـة التى تهـدل فلا ندرى إن كـانت تنوح أم تغنى، حيث يقول:

غير مُجدٍ فى ملتى واعتقادى　　نـوح بــاك ولا تــــرنم شــادى

وشبيـه صـوت النـعـى إذا قيـ　　ـس بصـوت البـشـير فى كل نادى

أبكت تلكم الحـمـامـة أم غنـ　　ـت على فـرع غُصنهـا الميّادِ

ثم يهتف بنا بشكل مرعب ينذرنا بالمصير الفاجع :

صـاح هذى قـبـورنا تملأ الأر ض فـأين القبور من عهد عادِ

خـفف الوطء مـا أظن أدع الـ أرض إلا مـن هذه الأجـسـاد

وقـبيح بنا وإن بعـد العـهـ دُ هوان الآباء والأجـداد

ربَّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً ضـاحكاً من تزاحم الأضدادِ

إلي أن يقول :

تعب كلها الحـيـاة فـمـا أعـ جب إلا مـن راغـب فـي ازديـادِ

وعندما نقرأ نص محمدالفايز ونحن مأخوذون بإيقاعات المعرى الرهيبة وصوره الكونية ومفارقات الحياة والموت فى أبياته نتذكر ماكان يحكيه صلاح عبد الصبور من تجربته فى إحدى المسرحيات الشعرية، عندما وجد نفسه وقد سقط ـ على حدّ تعبيره ـ تحت عجلات شكسبير فطوى أوراقه ومزّق كلماته وآثر السلامة والخروج من منطقة الجاذبية الطاغية للشاعر العظيم. المعرّى من هؤلاء الذين يطحنون من يقف فى طريقهم؛ لأن شعوره المأساوى بالحياة وتمكنه العبقرى من اللغة وفحولته الكاسحة فى التعبير الفنى لتمثيل أفكاره الشعرية تجعل منافسته وتحديه مخاطرة يتجنبها الشعراء الماكرون.

تجربة الشكل الشعرى:

كان المدى الثقافى والفكرى لشاعرنا يحدد إلى درجة كبيرة طموحاته الجمالية الإبداعية ولا يتيح لطاقته الخلاقة أن تتفجر بأشكال متنوعة مبتكرة. فالملاحظ أن بداياته القوية فى **مذكرات**

بحار تقف إلى جانب بدايات الشعراء الكبار بندية واضحة، لكنه لم يلبث أن ركن إلى الصيغة التقليدية للشكل العمودى فى عدد ضخم من قصائده ودواوينه، الأمر الذى يشف عن ضعف الاقتناع بضرورة التطور وحتميته وانسياقه وراء عذوبة الإيقاع الموسيقى وجمال انتظامه المعهود، دون أن يبحر مع أقرانه فى قلب العواصف الجديدة. ولقد حاول أن يبتكر فى الإطار التقليدى أوضاعًا غير معهودة، فكتب ديوان **رسوم للنغم والفكر** ، وقسّمه على ما أسماه أنغامًا مرقمة من الأول إلى الثامن والسبعين، وهى مقطوعات متفاوتة فى الأطوال والأوزان لكنها لا تقدم تجربة كلية تضيف جديدًا إلى الأطر الإيقاعية للشعر العربى. ولقد ظل إلى نهاية إنتاجه الشعرى يراوح بين غلبة الشكل العروضى على قصائده، وسريان روح التحديث فى صياغاته وتراكيبه وأنساقه التعبيرية، وهو ما يجعل تجربته موازية إلى درجة كبيرة لتجربة شاعر مثل نزار قبانى، آثر سهولة التواصل الجمالى مع الجمهور على تجريب أنماط مستحدثة من الصياغة المثقفة لشعرية تأخذ بجماليات الاختلاف. ولم يكن التوازى بين محمد الفايز ونزار قبانى يقف عند هذه الحدود، فهو أكثر توافقًا معه فى دقائق التعبير وطبيعة الصورة ونوع المقاربة، وربما أكثر تلاؤمًا مع رؤيته الشعرية فى مجمل خطوطها وملامحها. ولنقرأ له نموذجًا لهذا التوافق فى قصيدة «شعور تحت العاصفة»، حيث يقول:

أشعر يا سيّدتى

وأنا تحت هديل عقودك

تحت شعاعاتك

تحت هطول ضفائرك الشقراء

وملامحك البيضاء

تحت تدفّق أنفاسك

ذات الرائحة المشتقة

من رائحة العنب الأسود

أشعر يا سيّدتى

أنّى ملك كلّ كنوز العالم

كلّ نساء العالم

أشعر أنّى أتمخّض عن شعر

صوفى الإيحاء

أشعر أنّى ألمس عمق الأشياء

أفهم ماذا خلف وميض الكرز الأحمر

كيف يكون العشق لذيذاً

ونبيذيًا حتّى الإغماء

هنا يبدو محمد الفايز وقد شفى تمامًا من ندوب البحار القديم، وطاب له الشعر الأبيقورىّ الممتع الذى يتجاوز به مرحلة النواسى المولع بالكأس والطاس، وعاد إلى سكرة الجمال الأنثوى

الدافق لينهل منه إيقاعًا متحركًا طروبًا مفعمًا بالنغم الشفيف، ويعبر عنه فى توزيعات لغوية بارعة تعتمد على أقوى وسيلة شعرية وهى التكرار المنهمر لكلمة «أشعر» فى متواليات تخلصت من السرد الحكائى لقصة ممطوطة نثرية؛ لتتشكل بؤرة حسية جارفة تنفذ من الخارج إلى الداخل، وتستثمر مداخل الشعور فى مختلف الحواس من نظر وسمع ولمس وشم وتذوق لتصور النشوة الفائقة للحضور الأنثوى البديع، هذه النشوة التى تشارف عوالم الروح عند أهل الوجد والتصوف، وتملأ كيان المبدع بنموذج واحد يلخص جنس النساء ويوجز مفاتنهن. وهو ما يفضى فى نهاية الأمر إلى لون من التماهى والتوحد بين الإحساس النابض بعشق البهاء الأنثوى والفيض الإبداعى للشعر. وليس افتتان الشعراء بالنساء فى التحليل الأخير سوى نشدان متحرق للتوحد بعوالم الجمال فى تجلياتها الطبيعية والفنية. وقد قدم لنا محمد الفايز فى مجموعاته الشعرية الغنية صورة مشوقة لهذا الافتتان يظل بها من أقدر شعراء الخليج والوطن العربى بأكمله على صياغة أشواق الإنسان المتجددة إلى الحب والجمال.

* * *

الخطاب القومى فى الشعر الأردنى المعاصر

يهدف تحليل الخطاب الشعرى إلى الكشف عن استراتيجية النص فى توظيفه لمختلف الإشارات اللغوية لتشكيل منظومة تقنية عالية الكفاءة فى توصيل البيانات الجمالية على وجه التحديد. من هنا فهو يبتعد عن التحليل المضمونى الذى كان سائدًا فى النقد القديم، والذى كان يرتكز على التقاط الموضوع وإلقاء الضوء على جوانبه المختلفة بغض النظر عن كيفية تقديمها المتعينة فى النص. أما تحليل الخطاب فهو ينطلق من الخواص النوعية له، ويأخذ فى اعتباره ارتباط النجاعة الوظيفية للنوع بمستوى إنجازه الخاص؛ فتصبح درجة الشعرية هى الحاسمة فى قياس كفاءة النص فى حالتنا فى تحقيق غايته التواصلية، ولا يتحول الموضوع مهما كانت نبالته إلى مجرد ذريعة تبرر قولا متهافتًا فى مكوناته ضعيفًا فى فعاليته، بل تفضح المسافة الفاصلة بين القصد والمنجز، ما يقع من

قصور فى الأداء أو عجز عن الوفاء بمتطلبات متحركة تتسم بطابعها الديناميكى الخلاق؛ لأنها تتجاوز دائمًا أفق توقع المتلقى وتدهشه بكشوفها المتميزة.

وإذا كانت اللغة ـ وهى مادة الخطاب عمومًا ـ أقوى مظهر للملكية الجماعية الشائعة، كما كان يقول جاكوبسون، فإنها هى التى تحفظ كيان الأمة، وتحقق قوميتها، وتكاد ترسم حدودها؛ إنها قد تصبح الوطن الذى نسكنه، والروح الجماعى التى نحيا بها. لكننا سرعان ما نجنى عليه بالاستهلاك والإرهاق، والتمجيد والتنميط. سرعان ما نحيل اللغة إلى قوالب محفوظة متصلبة، وعبارات مكررة، لا ينقذها من أيدينا ويرد لها عافيتها وشبابها ونضارتها البكر سوى الشعراء. فهم الذين يعيدون تخليقها وشحنها بالطاقة المتجددة، وهم الذين ينفثون فيها وهج الحياة ويحققون بها تاريخ الوجود الإنسانى الخلّاق.

ولقد كان الشعر العربى فى مختلف عصوره المرآة الصافية والمحدّبة لخطاب الجماعة فى السلم والحرب، عندما كان يقوم بوظائف عديدة، الإعلامية التواصلية، والفكرية التخييلية، والوجدانية الحميمة. فشيد الشعراء صرح الديوان العربى بأكمله، وعمروا أروقته، وصنعوا قيمه ومثله وذاكرته، وصبوا فيه خلاصة قدراتهم الإبداعية فى التشكيل واللحن والتصوير والنحت والرقص والنقش. كان الشعر اختزالاً مكثفًا للفن العربى وتعويضًا مسعفًا عنه، ثم لم يلبث فى المرحلة الحديثة أن تنازل تدريجيًا عن

إعلاميته وخطابته، محاولاً أن يخلص إلى جوهر الفن فى أصل وجوده وكينونته.

ولعل أهم ما يترتب على هذا الانحسار النوعى فى وظائف الشعر أن تتحرر اللغة نسبيًا من طغيان الوظيفة التخييلية عليها فى مجالات الحياة العملية، وتتعدل منظومات القيم كى توازن بين متطلبات الواقع والخيال. فقد كنا نفرح ونبتهج عندما يحدثوننا عن عبقرية العربية، باعتبارها لغة شاعرة، ولا ندرك ما فى ذلك من خطورة على وعينا بالحياة ومحددات الواقع؛ حتى يأتى علينا حين من الزمان يرتكب فيه الإعلام - وريث الشعر - خطيئة التلبيس بين الواقع والخيال، فيسمى الهزيمة نصرًا، ويتوهم معارك مضحكة نغير فيها أسماء الوقائع إلى أضدادها، ونصدق أكاذيبنا ونطلب من العالم أن يجارينا فى ذلك؛ فتكون هذه جناية الخلط بين أنواع الخطاب ووظائفه المختلفة. نفرح بالطابع الشعرى الغالب على لغتنا، فتصبح عقليتنا شعرية أسطورية، تتمسك بسحر الكلمات وتستعيض بها عن العمل والفعل الحقيقى.

إن لغة الشعر - كما تثبت الدراسات التداولية الحديثة - هى التى تعتمد على أفعال الكلام، وهى التى تستقطب الطاقة الإنشائية للخيال البشرى، لكنّها تفعل ذلك عن عقد ضمنى بين المبدع والمتلقى، مثلما يحدث عند شبّاك المسرح، حينما أدفع ثمن بطاقة الدخول ولسان حالى يقول «أدفع لكم ثمن استمتاعى الفنى بما تقدمونه أمامى من عمل تمثيلى، تعيدون فيه تجسيد الوقائع

بشكل مخالف لما هو عليه فى الحياة، كى يتضمن دلالة ولذة جمالية».

وهكذا فإن وظيفة الشعر اليوم لا يمكن أن تنحصر فى انكفاء اللغة على ذاتها، أو تأملها لمفاتنها واحتفائها بألاعيبها التقنية الجميلة. لا تزال رؤية العالم هى مناط أهمية الشعر وخلاصة وظائفه الجمالية والحيوية، بشروطها المعرفية والتخييلية الخاصة. ولقد أسفرت بحوث التداوليين المبنية على نظرية أفعال الكلام عن أن هناك جملة مقدرة، تسبق كل قول شعرى، لتضع فرضيته الأساسية التى، يوجزها «ليفين» فى إحدى عبارتين، طبقا لمدار كل قصيدة، ودرجة سعتها، واستراتيجية خطابها:

- أتخيّل أنّى..

- أدعوك أن ترى العالم باعتبار أنّه..

هذه الجملة هى التى تضمن التماسك الداخلى والانسجام الجمالى بكل ما يحفل به النص الشعرى من صور تناقض الواقع الملموس وتتجاوز منطق اللغة المألوف وتستثير أعمق كوامن الذاكرة الإنسانية. بهذا يصبح الشعر صورة يرسمها الفنان لنفسه وللعالم من حوله، خطابًا يجسد فيه ذاته كما يراها وكما يجب أن نراها معه. إنه خطاب النوعى وما تحته، صورة الواقع كما نتخيّله ونتجاوزه، الأمر الذى يجعلها تحفل بالتوتر الداخلى المبدع بين القدرة والإرادة، والمفارقة الواضحة بين الداخل والخارج. إنها تنشد المستحيل، وهى تزعم أنها ترصد ما يثوى أمامنا فى رحم الوجود.

مرايا الخطاب القومى :

ولقد تأملت فى دراسات سابقة بعض مرايا الخطاب القومى فى الشعر العربى المعاصر، بشكل جزئى عند السياب والبياتى وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش، وبتفصيل أدق عند أحمد عبد المعطى حجازى ونزار قبانى. وأريد أن أسلط الضوء التحليلى الآن على عدد آخر من الشعراء، يجمعهم أنهم أبناء هذا النصف الثانى من القرن العشرين، اكتووا بناره اللاهبة، فى المحرقة الفلسطينية وانتقلوا كلهم من البؤرة الساخنة إلى الحافة المجاورة لها مباشرة، حيث عاشوا فى الأردن وكتبوا أشعارهم على ضفته الشرقية الدافئة. والعلاقة بين الوعى القومى بأشكاله الأيديولوجية والتخييلية والجرح الفلسطينى الغائر علاقة سببية. فالاحتكاك بالآخر، فى وجهه الاستيطانى العنصرى القبيح، وباكتشاف مقومات التماسك للأمة وجهان لموقف واحد، تعجل فيه المحنة والصراع أسباب النضج ـ وربما الاحتراق ـ لعوامل التماسك القومى فى الواقع وما فوقه. على أنى ـ من الوجهة الإجرائية ـ أريدتوضيح أمرين:

أولهما أن مفهوم الخطاب القومى كما يتجلى فى الشعر لا ينحصر فى الموضوع السياسى المباشر ، بل يرتبط برؤية العالم، بما يشغله الهم القومى فى مساحتها حضورًا أو غيابًا، وبمدى ما تنجح فيه تقنيات التعبير الشعرى واستراتيجيات الخطاب فى احتواء مستويات الوعى العربى وتفعيل الإحاطة بها عبر التواصل الجمالى

النوعي؛ حتى يصبح الخطاب الشعرى قوميا بمقدار ما يشف عن روح الجماعة ويبلور من ضميرها الإنسانى مستمدًا نسغه من موروثها الحضارى ومنظورها المستقبلى معا.

والثانى أن النماذج التى أتوقف عندها ليست حصرية، بمعنى أن هناك عددًا آخر من شعراء هذه البؤرة الساخنة تصلح أعمالهم كى تقدم لنا تجليات باهرة لهذا الخطاب ذاته، مثل: سميح القاسم ومحمد القيسى وأحمد دحبور وغيرهم، ولكن فورة الشعر وخصوبته تحول دون استيعاب كل التيارات والتجليات الفائقة. وكل عملية اختيار تتضمن انتقاء وتركا، وتتحمل مسئولية ما تفعل، دون أن يكون ذلك حكم قيمة، بل هو ضرورة واقع لا مفر من تصغيره حتى تتسع له صفحات يسيرة، مفتوحة على التنامى والاستمرار فيما بعد. وإذا كانت عوالم الشعراء تتسم بتفردها كلما صنعت خطابها المتميز، بحيث لا يمثل أحدها غيره، فإن تنوع التجارب الشعرية، مع وحدة الاستراتيجية القومية هو الذى يكشف لنا عن مناورات الشعر ويبرز أساليبه ويلفتنا إلى ثراء تقنياته وتعدد نبراته، الأمر الذى يضعنا فى قلب الشعرية العربية وهى تصنع معجزاتها المتجددة وتمارس غوايتها لخطابنا المعاصر.

- وربما كانت القرابة الأسلوبية لتيارات الشعر السابقة على الفترة الراهنة هى التى تجعلنى أوثر البداية بالشاعر الراحل عبد الرحيم عمر؛ إذ يمكن أن نعتبره نموذجا للصوت الغنائى، الرائق، الفائق فى عذوبته، وهو يقدم بخطوط منتظمة، واضحة، شفيفة،

صورة وعية ووعى أبناء جيله فى هذه العقود الأربعة الماضية بموقفهم القومى ورؤيتهم لموقعهم التاريخى، عبر تصوره لنفسه ودعوته للآخرين أى من خلال تخيله لذاته وللعالم من حوله.

سر السحر الشعرى لديه هو البساطة العفوية الآسرة. نفتح ديوانه مثلا على قصيدة بعنوان «عيناك حلوتان» لنجده يقدم فيها أمثولة كونية للمأساة القومية، يعرض فيها مجازيًا قصة الطوفان الصهيونى الذى غرق فيه أبناء هذا الجيل:

عيناك حلوتان

وكالربيع فيهما تفاؤل حبيب

وخضرة ترعش بالحنان

ودعوة وادعة للحث والطفولة

وفيهما طفاوة أسيانة عليلة

رحيبة كأنها المدى

عميقة كأنها الزمان .

* * *

وأنت كل عالمى فى هذه السفينة

فالآخرون واجمون، استسلموا للموت، للطوفان

وكل زوج للفرار صورتان

خائفتان، ترقبان هجمة الردى
وأنت يا رفيقتى تغالبين الخوف
تزرعين حولك الأمان:
عجّل بنا يا أيها الريّان
عجّل بنا، هما قمّة الجبل يا أيّها الريّان
الخوف والمنون توأمان

هذا النفس الوادع الهادىء النضير يمزج فى نبرة واحدة بين قرار اليقين الواثق المفعم بالأمل، ورعشة الإجفال الفزع من المستقبل. يراوح بين تحنان العشق وهول المأساة فى اتساق عجيب. يتسع ليشمل حالات متناقضة فى أغوار الإنسان وقاع وجوده. ربما لم تكن خطوب الحياة القومية قد حطمت بعد هذا التفاؤل الرومانسى الوديع وهو يقترن بصحوة الحب وزهوة التطلع للغد. لكن ما يعنينا من الوجهة التعبيرية فى هذا الشعر ويحدد ملامحه كخطاب نوعى هو بساطة نسيجه وعذوبته وخلوّه من تراكمات المجاز ومشاحنات الرمز؛ يكفيه هذا الإطار الأمثولى الواضح فى قصة الطوفان التى يسهل تلقيها وفهمها على كل المستويات. على أن هذا التيار الموسيقى الذى يسرى فى خلايا التراكيب ويشكل إيقاعها اللافت، وأنماط التكرار البارزة فى المطلع والختام «عيناك حلوتان»، تجعل للدلالة الشعرية الموازية إيقاعًا حلوا سرعان ما يتردد فى وجدان المتلقى دون عناء. وكما يعتمد الغناء الشجى المؤثر

على الصوت المفرد والنغم المكرور والدلالة الواضحة ذات الأثر القوى على النفس، فإن هذا النموذج يمثل طريقة الإنجاز الشعرى للخطاب وهو يتشكل صانعًا ذائقة القراء ومستجيبًا فى الآن ذاته لأفق انتظارهم، ومشبعا لحاجاتهم الجمالية.

ولقد ظل هذا الولع بالغناء، والافتتان بالموسيقى، والانشداد إلى تمثل البؤرة التى ينصهر فيها الحس القومى برؤية الذات الشعرية؛ حيث يحافظ الشاعر على مسافة كافية من موضوعه مؤثرًا الاقتراب التصويرى منه. وهذه طبيعة الغناء عندما يشدو للمحبوب وهو يقصد الوطن، ويهذى بعشق الجمال وهو ينفث مواجد التاريخ.

فى هذه المرحلة كان عبد الرحيم عمر يكتب شعره الذى يوازى ويضاهى كبار شعراء جيله فى مختلف الأقطار العربية، وإن كانت شواغلهم ومصائرهم قد اختلفت بعد ذلك.. نقرأ له مثلاً قصيدة أخرى فى ديوانه الأول أغنيات للصمت بعنوان «الرحيل» لنفاجأ بهذا الخطاب الطريف:

صديقتى أميرتى البعيدة

من بلدتى الجديدة

ومن وراء غربتى الشريدة

أطل للشمال فى ابتهال

لعلّنى رغم المدى البعيد

أراك يا حمامتى الأسيرة

تحدّقين تنظرين فى قلق

وتسألين فى مشارف الأفق.. إلخ.

من الواضح أن خطاب الصديقة الذى كان قد كتبه صلاح عبد الصبور كان يمثل لفتة حميمة فى أوضاع اللغة الشعرية، تنتقل بها من نجوى الذات الرومانسية إلى البوح المنطوق بهموم النفس والوطن للحبيبة المثقفة المصرية، حينما أصبحت رفيقة الدرس فى الجامعة أو النضال فى صفوف الحزب. وليس معنى ذلك أننا نرى ظلاً من المحاكاة فى هذا الخطاب، لكن معناه فى تقديرى أن كلاً من الشاعرين كان قد عثر على النبرة الملائمة لخطابه الغزلى القومى، غير أن ما سيحافظ عليه الشاعر الفلسطينى المولد ويختلف به عن رفيقه المصرى هو إبقاؤه على هذا النغم الغنائى المفرد دون مأساوية، بهدف استنفاد أقصى ما يتضمنه من حلاوة تعبيرية غير ممرورة، تصل به إلى درجة النشوة الغنائية والهذيان فى مثل قوله:

كان كالطائر يهوى كلّ زهرهْ

فيغنّى لهواها

ويغنّى لشذاها

ويغنّى للندى والروض والنوّار شعرهْ.

ثم يسرد قصته عندما رآه «من بنى الجن أمير عبقرى، فدعاه يا صبى» قائلا له:

أنا فى كشف أمور القلب والغيب نبىّ

ستراها يا بنىّ

غضّة كالزهرة الخجلى على الغصن الطرىّ

ستراها فتصبَّرْ يا بنىّ.

ولا يخفى علينا أن ضمير الأنثى يحتوى الأرض المغيَّبة عن باصرته الماثلة فى بؤبؤ قلبه. فالشاعر المغنّى يتحول إلى راءٍ يتنبأ، وهو معنًّى بمعشوقته التى لا ينفصم فيها الخاصّ عن العام ولا الرمز عن المرموز إليه وهو يقدّم صورة الذات دون إحباط أو مرارة.

وأهم ما يتمثل فى هذا الخطاب الشعرى العفوى هو حيويته الدافقة واتساقه المتناغم وقدرته التواصلية الفائقة عندما يغنّى فى صوت واحد للوطن الجريح ولما فى الحياة من تباريح، مفعمًا بالرغم من ذلك بمستقبل مشرق لا شك فى بزوغه القريب.

- إذا انتقلنا بعد ذلك إلى النموذج الثانى «عز الدين المناصرة» وجدنا أنفسنا حيال شاعر عارم، طويل النفس، عميق الثقافة، متجذر فى قلب الأسطورة التاريخية، ممتد إلى الأفق الإنسانى الرحيب، طموح إلى تشكيل شعرية متميزة يناوئ بها كبار مجايليه. كما ألفينا أن الكثافة هى التى تلعب الدور الرئيسى فى قصيدته؛

حيث لا تعتمد على تداعيات سهلة متوقعة، بل تعبأ بشحنتها الدلالية المتراكبة عبر عدد من التحولات والانتقالات، تتعدد فيه الأصوات، وتختلف المستويات المجازية، وتعلب الرموز المصنعة دورًا بارزًا فى إثراء الدلالة بسياقاتها المختلفة.

نجد شاعرًا يجيد القصيدة المطولة والتوقيعة الموجزة. يعرف كيف يسكب رحيق تجربته فى كلا الإطارين دون تعسف أو إسراف، ممتلكًا زمام الإيقاع وموظفًا لأبعاده فى كلا الحالين. لكننا سرعان ما ندرك أن اللقب الذى انتزعه لنفسه حين كتب على غلاف أعماله الكاملة تحت اسمه «شاعر المقاومة الفلسطينية» كان باهظ الثمن، فقد اضطره ـ فيما يبدو ـ إلى أن ينفى فى شعره كل ما لا يتصل مباشرة بالتاريخ المناضل للمقاومة منذ انبثاقها إلى تفجراتها وأحداثها وخطوبها المعلقة. ومعنى هذا أن المسافة الفاصلة بين السياسة وقول الشعر عنده ضيقة مأزومة، حيث يجد القارئ نفسه محاصرًا فى مجرى الأحداث متقلبًا على نيرانها، وحيث يتقلص فضاء المتخيل الشعرى خارج هذا الإطار بدرجة كبيرة، وتقتصر على حالات العشق والضياع قبل احتدام المأساة. وهذا ما يجعل هذا العالم خاليًا من المفاجآت الكبرى والانحرافات البهيجة. ومع أن الشاعر يمتلك حسًا دراميًا عاليًا بالوجود، وقدرة كبيرة على صناعة الرموز، فإن القالب النضالى الذى ينحصر فيه يجعل قصائده أناشيد دون بطولات عظمى يصدقها التاريخ، ويجعل أشكال المفارقة مع الواقع تغلف الخطاب بدرجة خفيفة ربما غير مرئية من السخرية الشفيفة الفاصلة عن التماهى معه. ولنتذوق

طرفا من هذا الشعر العارم فى إحدى المجموعات الفائرة بعطاء الروح الشابة **باجس أبو عطوان يزرع أشجار العنب**، وهو رابع ديوان شعرى للمناصرة نشر عام ١٩٧٤، حيث يقول بضمير المتكلم المباشر:

أعشق بيت المقدس، سورَ الحرم وبابَ الأسباط

وخصوصًا

حين تجىء الشمس على الباب الغربى،

وأعشق قافلة الأنباط

وكذلك علمنى الوالد: أن الأمكنة حنين يبقى

فاحفظ يا ولدى

فى قلبك بعضا من ماء العينْ

تنفعك الذكرى حين يحوم على رأسك طير البينْ

فى لحظة حزن من زمن الإحباط.

نلاحظ أولاً أن البداية المباشرة فى الظاهر سرعان ما تُضمِّر بعدًا تاريخيًا فى الزمن القديم. إنه عشق ما قبل الميلاد حينما يتواصل مع قوافل الأنباط، وهو عشق ممتد فى أصلاب الأجيال يثق بتوالده المتوارث من أب لابن لحفيد، عشق السلالة لا الفرد. ومع أنه مختوم بنبرة حزن لاهب تعلن وجعها من زمن الإحباط إلا أنه مزود بدمع المآقى وقد طمره القلب. إنه يومئ إلى التاريخ القادم بتفاؤل مكتّم، انتظارًا لانتصار الحكمة والحب.

ولو طرحنا سؤالاً صريحًا عن الطابع المميز لهذا الخطاب القومى فى شعر عز الدين المناصرة لوجدنا إجابة قريبة سريعة تجعله خطاب العصر بكل خطوبه وتقلباته. ويتجلى ذلك فى ما يلى:

(أ) استقطاب المنظور النضالى المباطن للتجربة التاريخية بكل تعاريجها الزمنية وظلالها المكانية، مرحلة مرحلة، ومنفى منفى، من القاهرة إلى عمان وبيروت وصوفيا وبودابست وبرلين، دائمًا بلباس الجندية.

(ب) التماهى مع حركات النضال العالمية ورموزها الأساسية، مثلما هو منتظر من الشعر الأيديولوجى الملتزم، والقرب من أحيان كثيرة من مستوياتهم فى التعبير والترميز. نذكر مثلاً على ذلك مقطعًا من قصيدة «الحب لونه أخضر» التى تذكرنا برائعة لوركا: «خضراء أريدك خضراء» بينما توجه الحديث إلى ناظم حكمت قائلة:

أتكسَّر شوقًا لمَّا يأتينى صوتك فى
كلُّ صباح مسحورْ
أسمع خطواتك فوق الدرج الحجرى المكسورْ
طقطقة الكعب الأسود، رجرجة الخاصرة..
أزيز النارْ
فى قلبى يخضرّ العشب وتنهمر الأمطارْ
تتراقص فوق الشجر البرى - ارتدّى

نحوى يا هذى الجنّية

من جاء بوهج الغاب إلى نافذتى السحريّة

من جعل الشجر البّرىّ يعشّش فىّ

زمن البارات السريّة

يا عم ناظم

أمس رأيتك فى استامبولْ

تحمل مصباحك والشمس على القيعان تجولْ.. إلخ.

نحن هنا بإزاء تكوين شعرى أيديولوجى مستقطب لكل لحظات الوجود فى منظور الثورة العالمية كما كانت فى خطاب الستينيات فى الشرق والغرب، يتماهى مع الرجال الأبطال فى الأناضول وأمريكا اللاتينية، يرتكز على اعتصار الألوان والرموز، وينفث قدرًا من التوحش فى رؤيته للمرأة/ الوطن/ الثورة كما استقرت فى مخيلة شعراء هذا الخطاب الأممى الجارف فى زمنه، الآفل الآن.

(جـ) لكن شيئًا من اتحاد الألوان يحرم هذا الخطاب التخالف الضرورى، والتناقض الذى تحفل به الحياة، والتمييز بين طبيعة التجارب، الأمر الذى تترتب عليه نزعة طاغية إلى الإحساس بالغبن بالمقارنة مع الغير.

هنا نرى كيف يجنى التوافق مع موج التاريخ على الشعر، يطغى على إيقاعه، يغرقه فى أيديولوجيته، يحرمه الحياة المستقلة

القادرة على أن تستنقذ من براثن التآكل عناصره الجوهرية. يجنى على إمكانات الشاعر فى أن ينسلخ من الجماعة، يتفرد عنهم، بحيث يرى ما لا يرون وينشق على الثوار أنفسهم. إن رؤية الشاعر المعاصر تغيم كلما تماهى مع الآخرين، وتصفو بمقدار ما يبتعد عنهم ويصدم منظورهم.

ولعل الأمر الجوهرى الذى ينجم عن التوحد مع الجماعة هو تحول التجربة الشعرية إلى تنويعات محدودة على نمط متسق معروف مسبقًا، فلا تحفل إذّاك بالتناقض الخلاق، ولا ترى الأمور من مواقع متفاوتة، ولا تطوف بذاكرتها فكرة الصراع الدرامى المحتدم بين حقين فى الوجود. الأمر الذى يجعلها تتحول إلى نشيد ملحمى لا يعثر على البطولات الكافية المنتصرة كى يتغنى بها، فيقوم بتضخيم وتكرار رموزه الصغيرة، ويستعيض عن فقرها باستثارة رموز تاريخية عتيدة كى يسخر منها أو يتلبس بها، ويتخذ عددًا من الأقنعة التعويضية التى تسعفه فى إشباع اعتزازه بذاته المتوترة بين الفردية والجماعية كما يفعل عز الدين مثلا فى قناع امرئ القيس الذى يوظفه بمستويات مختلفة من النجاح والإخفاق.

لكن تظل القراءة اللاحقة لهذا الشعر دائمًا مشوبة بالذكرى والتحنان، تستعيد روائح زمنها وأمكنتها وروح عصرها الذى انخطرت على مقاسه وأطره الإيديولوجية.

- فإذا ما انتقلنا إلى ثالث هؤلاء الشعراء الذين يجمعهم المكان ويتراوح بينهم الزمان قليلاً، وهو إبراهيم نصر الله الأكثر شبابًا

وحداثة، وجدنا أن أول ما يلفت النظر جذريا فى شعريته هو قدرته على خلق وقائع شعرية جديدة، وعلى صنع متخيل متميز تتجلى فيه الدعوة التداولية السابقة: «أتخيّل أنى وأدعوكم لرؤية العالم باعتباره..» حيث يكتسب الخطاب الشعرى مذاقًا مخالفًا تمامًا للإعلامى، يفرد الخيال أجنحته فإذا بالحقائق التى يقولها تنتمى إلى طبيعة مغايرة لما تعودنا رؤيته.

إنه مثلاً يحقق للعاصمة التى ولد فى مخيماتها «عمّان» حضورًا شعريًا لم يسبق إليه، وذلك عبر وعى «ريما» فتاة المخيم التى يتحدّث عنها وباسمها فى ديوانه الأول **الخيول على مشارف المدينة** إذ يقول:

حدّثتها السنون طويلاً

وعمّان أبعد من حملها العائلّى

وأقرب من وجهها الساحلى

وتضحك فى سرّها:

ليس بين المخيّم والعاصمة

غير درب ستعبره ذات يوم

رفوف لقاءاتنا القادمة.

* * *

لعمّان

والتقينا فقالت:

لون جراحى

ولون حنينى

ولون التى لم تزل ترتديني

ترابًا.. وماء

والتقينا فقالت:

لون حنينى

ولكن ربما بفطرة ريح الشمال

تسافر للبحر كل مساء.

هنا يدخل الصوت الثانى الأنثوى نطاق القول الشعرى؛ يكسر طابع الغنائية المفردة، ويتعرّج بخطوط استغراقاتها المباشرة. تتعدّد ألوان الخطاب وتتراءى شعريَّته الرهيفة وهى تتشكّل فى بعدها الإنسانىّ الأوّل من ماء وتراب، وتطوف القصيدة بحركة رشيقة موسيقية تصل بين المخيّم والمدينة وتصبغ عوالمها بقواسم شعورية ووجودية بالرغم من كل الصراعات الدامية والخفية بينهما. لكن لفتة ربما المفطورة بريح الشمال وسفرها للبحر كل مساء يحفظان للتخالف كيانه وللحنين ضرورته وللوطن السليب ذكراه. والأهم من ذلك أنهما يحفظان للشعر مسافته الجمالية المتباعدة عن الأحداث

الآنيـة والكامنة فى تلافـيف الريح وعـبق الأمكنة الرامـزة. ولأن الشـاعـر المبتكر يعـيد دائمًا طرح سؤاله الإبداعى عن كنه عـمليـة الخلق لديه، ويعيد وصف حـالاته كما يعـاينها ويوظفـها بطريقـته الخـاصـة، فـإن إبراهيم نصـر الله يصـف توقـه إلى وحـدة الجـذر الجمالى لكل الفنون وهو يتأمل موقفه من القصيدة / العالم بقوله:

كلما أمسكتُ بقصيدة

أمسكت بجناح يوصلنى إلى ذلك الألق الدائم

فى قلب العالم

وذلك الدم المتدفّق فى عروق الكائنات

إنّنى أعرف الآن أنّ للفرح أكثر من جناح

ولذا أعبر المدينة الليلة.. بنقودى القليلة

وأصابعى التى لم تعزف غير القصائد

باحثًا عن قيثار

أعبر المدينة.. باحثًا عن جناح

وفى الصباح

حين تشرق الشمس ويبدو العالم أكبر من الكلمات

وأكبر من الأوتار التى تظللها الأغانى وقناديل الندى

أبحث عن الألوان

أبتاع ريشة.. وورقًا

باحثًا عن جناح آخر

ولكن الذى يؤلمنى

أن هذا الجسد يتيبّس الآن ببطء.

واننى لن أستطيع فى يوما ما.. أن أرقص الباليه..

هذا الفرح المحلق بآلاف الأجنحة..

إن هذا الانهمار الجمالى فى الكون، عبر منظومة الفنون، للتلبس بفرحة الوجود ـ بالرغم من كل مآسيه ـ هو وسيلة الشاعر لتشعيره. عندئذ يتخلى الخطاب عن قسريته، وأحاديته، ليكون أكثر تحررًا من اللون الواحد والحركة الموجهة، وليكون شديد المدنية، واسع النبالة، متنوع المداخل لرؤية متجاوزة للضرورة الضاغطة، قادرة على أقصى درجات الحيوية والنضرة والتجدد.

ولعل أبرز ميزة يتسم بها شعر إبراهيم نصر الله أنه يمتلك طاقة تجريبية هائلة. فهو من هؤلاء المبدعين القلائل الذين يستطيعون خلق أشكال فنية جديدة. ولسنا فى مجال يسمح بالتطرق إلى منجزاته السردية فى الرواية، مع أنها مظهر جلى لفوران هذه الطاقة. وحسبنا أن نشير بإيجاز إلى مجموعة قصائده السردية المطولة، وبعضها يشكل ديوانًا بأكمله، تتعدد فيه الأصوات والطبقات وتترى فيه المشاهد والانقطاعات، ويقيم عوالم موضوعية بطرائق شعرية تتطلب التحليل النقدى الدقيق. لكننى سأكتفى فى هذا الصدد بالإشارة السريعة إلى قصيدته المطولة «حواريّة

الغريب» التى يقدم فيها سيرة داخلية للفتى السودانى عازف الجيتار «على عيد»؛ إذ إنها تكفى وحدها كى نستخلص منها صورة الخطاب القومى المهشّم والمتوحّد لأبناء هذا الجيل، وهو يغنّى:

للوطن العربى/ للفرح السرى/ للأزهار/ للأوتار/ للأغنية/ بلاد العرب أوطانى/ من الشام لبغدان/ ومن نجد إلى يمن/ إلى مصر فتطوان» ثم يتبعها ببيت ساخر مفعم بالمفارقة والمرح الحزين «هأ هأ هأ هأ!!».

ما يعنينا فى مثل هذه المطولات هو الاقتدار على تكوين أشكال شعرية فائقة، تجسد عوالم موضوعية، وحيوات خارجية لأصوات متشابكة مفعمة بالرغبة المتضاربة والأمل المقموع، حيث يمثل ـ كما يقول ـ «مدنًا تتعثّر/ ولد أسمر/ تصحو/ ما زال القيثار وبعض أغانى الدم على شفتيك/ تصحو.. /فى أقصى القلب تمامًا/ شجر يعدو.. / سحب تعدو./ لكن الغربة والبوليس وصمت الظل/ وكل الكل/ عليك.. /تعبر عينيك الشمس.. حديث لم يبدأ».

وما أريد أن أبرزه فى مثل هذه المغامرة الشكلية هو أن إمكانات تقديم رؤية إلى العالم فى الإبداع الشعرى من خلال القصيدة الغنائية المفردة الصوت قد تقلصت إلى درجة كبيرة، وأن هذه الرؤية تتسع وتعمق بمقدار ما تقوى على ابتكار واحتضان أشكال شعرية مستحدثة لا بد من تنميتها فى القصيدة العربية عبر المذكرات والحواريات والسرديات الشعرية إلى جانب الانخطافات الذاهلة للقصيدة الموجزة، ثم ـ وهذا هو الأهم فى تقديرى ـ عبر

تنمية المسرح الدرامى الشعرى. وأعتقد أن إبراهيم نصر الله هو من تلك الوعود الكبرى فى استئناف مسيرة هذه الدراما بعدما تكلّست عقب رحيل صلاح عبد الصبور. ومع أنه قد مر بتحولات عديدة؛ إذ أصبحت بعض قصائده أكثر اكتنازًا وكثافة وأحفل بغرائب الدهشة نظرًا لارتفاع معدلات انحرافاتها التركيبية، وأصبحت بعضها أشد طولاً وأعرض مناورة وأحفل بالحركات المتتالية، فإن منظوماته الشعرية تجد دائمًا خيطًا واصلاً يضمن لها رؤية كلية متبلورة تشكل ضفيرة متسقة تتألف من نسيج أيديولوجى متماسك لحمته الموقف الوجودى للإنسان الفلسطينى بكل منحنياته الحادة، مع التواصل العميق مع إيقاعات الحياة الثقافية العربية والامتصاص الوئيد لعناصرها الإبداعية والفكرية، وتجاوزها عند الضرورة، بالإضافة إلى غلبة التقنية السردية على أدواته التعبيرية فكأنه يلتقط طرف الخيط عند كل قطعة ليستأنف منظومة متجانسة فى ما يليها من قطع. كل هذا يعززه رصيد ثرى من أشكال التجسيد للحقائق الشعرية الجديدة، بما يجعل نصوصه مفتوحة على التجريب بقدر ما هى منسجمة فى توافقها الكلى الشامل.

هنا يصبح الخطاب القومى أكثر شعرية وأشف سياسة فى خصوبته المتنوعة ومعانقته لفعل الحياة الخلاق المحتضن للواقع والمتفتح على المستقبل.

* * *

شعرية القرشى، عاشق النيل

للشاعر السعودى الكبير حسن عبدالله القرشى عدد كبير من القصائد فى حب مصر والتغنى بنيلها، يستحق بها درجة عالية من المواطنة بيننا، إلى جانب مقامه شبه الدائم، ومشاركته المتجددة فى الأنشطة المجمعية والثقافية العربية فى مصر. ونحن إذ نقرأ بعض هذه القصائد ونقترب من شعريتها الخاصة، نحاول أن نلمس التحولات التى طرأت على وظائف الشعر العربى المعاصر، والأدوار التى لازال عليه أداؤها وسط إشكاليات الحداثة ولغطها المريب، ففى مقابل النزعات العنصرية والعرقية المتعصبة البغيضة تقوم أنساق أخرى من السلالات الروحية الوضيئة، تجتمع فى رحابها منظومات من القيم الثقافية والحضارية المبدعة، وتتداولها تيارات من التوافق والانسجام، والتسامح والانفتاح، تجعلها - حتى وهى مشدودة إلى التاريخ ومبثوثة على أرض الواقع - أقرب إلى بؤرة

الضوء التى يشترك فى صناعتها من يهفو إليها ويتعمد بنورها وينتمى إلى أفقها الرحيب؛ فهى لا تمثل كيانا عنصريا مغلقا بالدم المتوارث، ولا نظاما أيديولوجيا مسوّرًا بالمبادئ الصلبة، بمقدار ما تمثل فضاء تاريخيا حيويا تنجذب إليه اتجاهات ثقافية متفتحة. هكذا يبدو انتماؤنا إلى الثقافة العربية بنواتها القومية ولحمها المصيرى، لا يتعارض فى وجداننا وعقولنا مع ما يمتد فى أعراق الأرض ويتصل بحركة التاريخ وطبقاته الجيولوجية.

وبقدر ما يتسع هذا المنظور القومى ليحتضن تنوعات الماضى وتعددات الأقاليم، ويتغنى بما يميز كلا منها عن غيرها، دون أن ينقص ذلك من تماسكه، ينحو إلى صناعة خيوطه النورانية الأصيلة ويتعزز باعتباره «سلالة للروح» قبل أن يكون عروقا للدم والقبيلة والأرض والتاريخ.

وهنا يكتسب جدلية خصبة عميقة فبمقدار ما يمثل الشعر العربى القديم لى فى مصر منبعا للفن ومنهلا للغة وكنزا للمثل والمبادئ يجد الشاعر العربى المعاصر فى مصر مثلا ركيزة لتراثه الجمالى وعمقا لاستراتيجيته الحضارية وموئلا يتأثل به مجده الفنى والإنسانى الأصيل. بهذا يتشكل الانتماء الروحى والوعى الجمالى لإنسان عربى متعدد الأبعاد الحضارية والثقافية.

وإذا كانت اللغة هى حاملة الجينات وحاضنتها الأولى قبل الحجر، فإن الشعر هو الفن المنوط به إحياء اللغة وإعادتها إلى بكارتها الخلاقة فى كل جيل من البشر. فهو العامل الأساسى - لا

فى حفظ الثقافة فحسب. وإنما فى تجديدها وبث الحياة فى شرايينها حارة دافقة. الشعر هو الذى يشكل سلالة الروح ويرسم ألوانها الطريفة.

وربما يمثل عصر انفجار الصورة تهديدا للملكات اللغوية لدى الإنسان وتقليصا لطاقاته فى الخلق الشعرى، لكن ما يخفف هذا الأثر إنما هو طول عمر الشعر، وتجدده، وقابليته الدائمة لإعادة التناسخ والقراءة. فنحن نعيد صنع الأشعار القديمة بما نضفى عليها من دلالات وقيم جمالية وفكرية يصنعها كل عصر على عينه، ويكاد يبتكرها كل قارئ طبقا لوعية وثقافته وهواه. فحياة الشعر عريضة، وتناسخه موصول، ونماذجه الخالدة قائمة كأنما ولدت بالأمس القريب. وهنا تبرز لنا مشكلة الأشكال الشعرية وارتباطها بعصورها الأدبية؛ فالشكل العروضى الخليلى الذى استمر طيلة القرون الماضية، وصمد للتحولات التى تناوشته فى الموشحات والأزجال والكتابات الشعرية المختلفة العديدة، قد تعرض فى القرن العشرين لأكبر تصدع أوهن بنيته، وبدد عروضه وقوافيه فى ثورتين متتاليتين؛ هما ثورة التفعيلة وقصيدة النثر. وهو ما يطرح علينا سؤالا حادا لابدأن نتمهل قبل التسرع فى الإجابة عنه، وهو:

هل تعنى هذه الأشكال الشعرية الجديدة اندثار الشكل الخليلى فى الكتابه المعاصرة، وتنسخ وجوده، وتلغى مشروعيته، بحيث يعد خروجا على منطق العصر وردة فى ذوقة؟ أم أن ثقل الميراث الشعرى القديم، وتجدد تناوله، يسمحان لنا بهامش من الإضافة

إليه ـ تشبع روح التواصل معه، وتقوى على حمل مسئولية الامتداد فيه وتكفى للارتباط بالنموذج الجمالى القديم معه؟

وإذا كانت تجربة الحداثة قد آثرت فى بعض تجلياتها الانسلاخ الظاهرى من عباءة التاريخ، والتنكر المتمر لوصاية الأب القومى، فإن عزلة من حملوا وزرها عن الذائقة العامة وانحسار شعرهم عن الشارع العربى قد آذنا بانفصام حقيقى لهذا اللون من الشعر عن مجرى الحياة ولم يستطع تجاوز هذا الانفصام سوى كوكبة الشعراء التعبيريين الذين تحمسوا لحمل رسالة الروح، والتعبير عن رؤى الجماعة وتنمية إيقاعاتها الأليفة. فقد استطاع شعراء كبار مثل السياب والبياتى وعبد الصبور وحجازى ونزار ودوريش وغيرهم أن يبقوا على جسر التواصل وهم ينتقلون إلى حداثات جديدة تضيف إلى الشعرية العربية تراثا أصيلا وخلاقا فماذا فعل فى هذا السياق شاعرنا الحجازى الكبير حسن عبدالله القرشى؟ إنه ينتمى زمنيا إلى هذا الجيل من المجددين الذين شغلوا الوجدان العربى طيلة النصف الثانى من هذا القرن. فقد نشر أول مجموعاته الشعرية **البسمات الملونة** عام ١٩٤٩، وتتابعت دواوينه حتى أصدر الثامن عشر بعنوان **ستائر المطر** عام ١٩٩٧، وكتب عنه معظم النقاد والشعراء منذ طه حسين حتى رجاء النقاش وأدونيس وسميح القاسم، لكن انتماءه الفنى ـ فى تقديرى ـ يختلف عن هذا الانتماء الزمنى؛ فقد ظل مشدودا بقوة إلى الموجة السابقة. لقد دفع القرشى ثمن تجذره فى تربة الشعر العربى بالحجاز، وسيطرة النموذج الكلاسيكى العارمة عليه، لكن روحه قد تحررت فى

الفضاء القومى الشفيف، والتقطت رسالة الشعر فى صياغة السلالة وصيانتها. لقد كانت خمره ـ كما سنرى فى قصائدة ـ أشد تعتيقا وأصالة من أن يطيق صبّها فى الأشكال الشعرية المحدثة، وكان أقوى تمثيلا لتراثه وولاء له من أن يستطيع القفز على العصور التالية.

شعرية العشق :

ولأن شعرية حسن القرشى عاشقة فى الدرجة الأولى فإن منظورها مضمّخ بهذا العطر العربى فى احتوائها للأقطار والأمصار الحضارية. إنه يمتلك حق الانتماء الروحى إلى مصر وهو يناجيها:

يا مصر يا أغرودة الدنيا وملحمة الدهورِ
يا مصر يا أنشودة الأكوان يا مجد العصورِ
يا صفحة الماضى المجيد ويا رؤى الآتى النضيرِ
يا فرحة الأمل الشهىّ ونفحة الحلم المثيرِ
يا مصر، فى حلمى أراك، حديقة فرحى الزهورِ
سكرى بألوان الجمال، يزينها لهو الطيورِ
وأراك فى صحوى نسيق حضارة، مثوى تسورِ
قد صاغت الأهرام مجدك من رؤى النيل النميرِ
خطّت فنونُك فوق هامات الدنى أزهى السطورِ

وأراك مهد بطولة، وكناس غزلان، وحورِ

كم فيك من مرح يفيض بكل ألوان الحبورِ

وإزاءه تلقى الحضارة فى حمى العلم والوقورِ

جدّ الحياة ولهوها، صنوان فيك مدى الدهورِ

وإذا كان مقياس الشعرية هو عمق الإحساس ونفاذ البصيرة وصدق الإدراك لجوهر الحياة من جانب، وقوة التمثيل اللغوى التصويرى لكل ذلك من جانب آخر، فإن هذا القطعة الفائقة تجعل القرشى من أنبل مواطنى مصر وشعراء العروبة وأعذبهم روحا وهو يتغنى بنشيد مصر الكونى، ومجدها التاريخى ومستقبلها النضير فهى تمثل له أملا شهيا، وشاغلا دائما فى الحلم واليقظة.

ومن الطريف أن يلتفت الشاعر الحجازى الأصل إلى خاصية دقيقة هى تعقد النسيج الحضارى لمصر وضمه لمختلف الخيوط التى تبدو فى الظاهر متناقضة، وهى متكاملة إلى حد كبير فى انسجامها وتوافقها: فهى مهد البطولات، وكناس الغزلان فى الآن ذاته، هى مجمع الجد واللهو معا، وربما غفل كثير من المصريين عن هذه الحقيقة البادهة العجيبة ولم يدركوا خطورتها فى التشكيل الحضارى والوجدانى للإنسان العربى فى مصر.

فإذا احتكمنا إلى الخبرة التاريخية وجدنا أن السلطان سليم الأول قد حاول نقل آلاف الصناع المصريين إلى الآستانة من رؤساء الحرف والفنون لإحداث هذا التطعيم الحضارى بين مصر وتركيا،

لكن خبرة العصر الحديث تشير إلى أن مصر قد صدّرت إلى وطنها العربى الكبير من الخبرات ما يضم كل ألوان الطيف، من مقرئى القرآن الكريم وخطباء المساجد إلى أساتذة الجامعات وخبراء القانون والهندسة والطب والاقتصاد، مرورا بالصناع والحرفيين ووصولا إلى الراقصات وأهل الفن وحتى بنات الهوى فى ما يجمع كل ألوان الطيف الذى لا تستغنى عنه أية خميرة حضارية متفاعلة متجاورة خلاقة لإنسان متعدد الأبعاد والغايات.

هكذا يقول القرشى:

جد الحياة ولهوها صنوان فيك مدى الدهور

إن التوازن المبدع، أو التعادلية الأصيلة كما كان يسميها الحكيم، هى خاصية الثقافة العربية فى مصر، بل خاصية الحياة الإنسانية على أرضها. فهى سرها الحضارى الكبير كما استجلاه القرشى بعمق وتفاعل معه بصدق، وعبر عنه بهذا الشكل الشعرى الرصين. ترى هل يتعين علينا أن نغض الطرف عن بعض مظاهر القلق اليسير فى صياغة قافية هنا من مثل «فرحى الزهور»، أو من تكرار وصف نمطى هناك من مثل «النيل النمير» حتى نبرهن على كفاءة هذا الإطار الكلاسيكى فى احتواء أغانى الإنسان حين يتعشق الطبيعة ويتغنى بخصائصها الحضارية الفريدة؟ أم يكفى لهذه الأبيات أن تكون قابلة للفهم والتذوق والترداد حتى تشبع نفوسنا وقلوبنا بما فيها من وعى أصيل لطبائع الشعوب وتقدير حقيقى لعطائها وفرح صادق بالتواصل العاشق معها؟

فى حضرة النيل :

ولأن هذا الشعر يمثل تيارا دافقا موصولا فى حب مصر فإنه يتذرع بمختلف الأسباب - على طريقة الشعر الكلاسيكى - كى يعبر عن مواجدة ومرتكزاته، سواء أوطنية كانت أم قومية أم ثقافية فعندما احتدم الحصار العربى الأحمق على مصر عقب قفزتها المتسرعة إلى السلام اخترقت الثقافة هذا الحصار وعقد فى القاهرة مؤتمر شوقى وحافظ وتغنى فيه القرشى بأمجاد شعراء مصر. وعندما استردت آخر قطعة من ترابها أنشد القرشى لطابا وهى تعود إلى أحضان أمها، وهو أيضا يحتفل معها بذكرى العاشر من رمضان، وينفطر قلبه حزنا على مواجعها عندما ضربها الزلزال، ويرثى شعراءها المحببين إليه مثل شاعر الكرنك محمد فتحى لكنه بعد ذلك كله لن يكون قد ذاق «عسيلة» مصر حقيقة ما لم يترنم بمعبودها القديم «النيل»: فهو يفرد له قصائد عديدة، ويتمثله ناطقا بصوت العروبة كلها هادرا باسمها، متجاوزا فى ذلك حساسيات السياسة - خاصة السعودية - وحذر الدبلوماسية فالشاعر الصب تفضحة أبياته، وتشى بجوهر انتمائه العربى الأصيل؛ يقول للنهر الخالد :

صوت العروبة فى هديرك مرزمُ ... وعلى ضفافك شعلة تتضرّمُ
يا راكضا كالدهر منطلق المدى ... ترتاح للنعمى ومنك الأنعمُ
تجرى السفائن فيك وهى موائس ... وتعب منك وأنت زاه تبسمُ

دُرُّ الحنين لذكرياتك صادح	كالفجر نشوان الرؤى يترنَّمُ
يا غنوة الأجيال من عهد الأولى	ركزوا دعامات البلاد وعلّموا
ارسوا على متن الزمان حضارة	هى مشرق للكون بل هى مبسمُ
اهرامهم شتى العجائب هل ترى	فيها سوى الإبداع نعم الملهمُ
سل «كليوباترا» هل تألق مجدها	بسواه تحبوه الضياء وتعصمُ
وسل الفراعنة العتاة ألم يروا	سحر الجلال يرفّ منك عليهمُ
أشباب وادى النيل هذا يومكم	يوم يفرّ له الجبان ويُحْجمُ
رنت الشعوب له وصفّقت الدّنى	فاستدبروا الأحفاد فيه وأقدموا
«الشرق» يهفو نحوكم مستبشرا	و«الغرب» فى حنق يثور ويكظمُ
حيِّيت يا نهر الخلود فقد زها	فوق السِّماك فخارُك المستلهمُ
لا زلت هدّار العباب مصارعًا	للخطب مرهوبًا تعز وتكرمُ

والطريف أن القرشى يتبنى فى هذه الأبيات المنظور المصرى ذاته فى تشعير النيل وخطابه، فهو يستثمر إيقاعات شوقى - مع اختلاف القافية - لاستحضار طريقةالحديث إلى النيل وعنه، وسؤاله عن الفراعنة وملوكهم، ومناشدة «شباب وادى النيل» وتعبيره عن تقسيم العالم إلى شرق وغرب، بل يكاد من فرط تماهيه الأسلوبى مع شوقى أن يذكرنا بتطرفه فى تقديسه إذ يقول:

دين الأوائل فـيك دين مـروءة   لم لا يُولّه من يقـوت ويرزقُ !

والغريب أن الشاعر الحجازى قد آثر السير فى الموكب الإحيائى العريق مع أنه كـان أقرب فى تلك الفترة من منتصف القرن إلى نموذج آخر وجدانى صاغ لغة جديدة وخيالات مستفزة فى خطاب النيل فى الجندول والكرنك والنهر الخالد وغيرها. وهذا ما سيلتفت إليه القرشى فيما بعد حين يُشكو صباباته إلى النيل ويلبسه رداء غرامياته المرهفة بطريقة تجعله أقرب إلى مدرسة أبولو التى كان يعلن النقاد انتماءه إليها.

فإذا كان شاعرنا قد رأى النيل بعيون مصرية حدّد الشعر مجال رؤيتها واختار معجمها وشكل روحها، فإنه وهو الحجازى الغزل المفتون دائما بالجمال المتعبد فى محرابة لا يمكن أن يتجاهل حسان النيل ويظل وفيا لمروءة الشعراء وإحساسيتهم وربما لو كان المتنبى قد سبا قلبة طرف كحيل على ضفة النيل لما غلظ فى خطابه لمصر بعد أن شرب من مائها وعاش بين أهلها؛ فليس هناك مثل الحب فى تعميق الشعور بالتواصل الإنسانى المبدع يقول القرشى فى حديثه إلى حسناء النيل:

أريقى على مسمعى النداءْ   وروّى حياتى رحيق الصفاءْ

جمالك يا فتنة الملهمين   أناشيد قد نغّمتها السماء

ونجواك نبض فؤادى الحنون   وروح النعيم وعطر المساء

سكرت سكرت همـا خمـرتان		سرى منهما لحياتى الرجاء
سكرت من النيل يا للرّفيق		بزورقنا سابحًا فى الفضاء
تغازله رقصات النخيل		على البعد فى جذل وانتشاء
وتشمله قبلات النسيم		فيبدو ضنينًا سرىّ الحياء
وفى فيك خمر ترشّفتُها		فكانت لروحى أحلى الغناء
وكانت لقلبى الكليم الوديع		بلاسم تزجى إليه الشفاء
أريقى على مسمعى النداء		فقد رنّح الروحَ هذا البهاء
وقد عشت فى حلم ساحر		من الحسن والنيل، يا للرواء!

ولست أحب أن أفسد على القراء استمتاعهم بهذه الألحان العذبة الخلابة، فهذا طراز من الشعر الغنائى الذى سيظل حيا فى كل العصور وإن حمل ملامح الفترة الوجدانية الرومانسية التى توهجت فى تاريخنا العربى قبيل منتصف القرن العشرين، وأصبحت تحيل إليها بالفعل أو بالإمكان.

لكن النقد الذى لايكف عن الإلحاح فى طرح أسئلته وتأملاته على النصوص الشعرية لا يلبث أن يطاردنا بالسؤال التالى:

هل يقوى هذا الإطار الموسيقى العمودى، بما ارتبط به من رؤية للكون وأسلوب فى الاقتراب من معطياته، على اكتشاف حساسية الإنسان العربى الجديد واستجابته لتحولات الفكر والوجدان فى حياته العامة والخاصة؟

ولست أزعم أننى كفيل بحل هذه الإشكالية الآن بطريقة منصفة، لكن حسبى أن أشير إلى ما بدأت به هذه الكلمة من الاعتزاز بإحدى الوظائف الجمالية الغالية للشعر وهى تجسيد «سلالة الروح» الثقافى وتنمية الجانب القومى فيه. وليس هناك أصلح لأداء هذه الرسالة من الحفاظ على الإطار الكلاسيكى الضارب بجذوره فى أعماق التراب الفنى للأمة، والساعى إلى جعله دائم العصرية والتجدد وإذا أمكن وقوعه على حافة النماذج العريقة بما يجعله يدور فى فلكها مثل الصدى، ويبعده عن المغامرة الطليعية المستكشفة للافاق الجمالية البكر فى تجربة اللغة الشعرية، فإن حضوره القوى يقوم بدور المعادل الضرورى فى عمليات الإبداع وجدليته الخصبة. فلولا الشعر الحى المحافظ لما استطاعت التجارب الطليعية أن تكتسب مشروعيتها وإيقاعها المعتدل الصحيح، ولاشتطت علينا فى الإبعاد عن روح الأمة وذائقتها الجمالية المتطورة.

والنتيجة الإيجابية التى تظفر بها الحياة الثقافية من هذا الجدل تعتمد على الاعتراف بضرورة التنوع الخلاق والتعدد الخصب، وتكل لكل تيار وظيفته اللازمة لحركة الحياة والفكر، فالإطار الشعرى الكلاسيكى الذى يستصفى إيقاعات التراث ويبعثها هو الذى يعدل كفة الميزان بحيث لا تميل بها قصيدة النثر الجانحة على الطرف الآخر من تعطيل الإيقاع وتفعيل التمرد على الجذور. وتظل قصيدة التفعيلة - فى تقديرى حتى الآن - هى التى تمثل الوسط الذهبى الحامل لرسالة الروح والقادر على تشكيل الموروث العربى الجيد.

ولا أحسب أن فى هذا التعقيب مجافاة للحديث عن شعر القرشى فما يزخر به من أصالة، وما يثيره من أسئلة نقدية عن تجاور الأشكال الشعرية، وما يشبعه من حس قومى عروبى متجذر، كل ذلك يجعله نموذجا للشعرية المتجددة، القادرة على التواصل مع الأجيال وإثارة أنبل ما فيها من تعاطف الروح والوجدان.

التحولات الراهنة
عبدالعزيز المقالح فى كتاب صنعاء

تجربة فريدة لخطاب المدينة

تتدفق الشعرية العربية عند ملتقى القرنين بتيارات قوية من أخصب التجارب الإبداعية. ويأتى كتاب صنعاء الذى صممه بوعى كونى عميق شاعر اليمن الدكتور عبدالعزيز المقالح ليتوج مراحل من العطاء الخلاق فى الشعر والنقد، وينتقل بخطاب المدينة إلى أفق لم يشهده من قبل. فهو يستوعب التمثيلات الرومانسية والرمزية السابقة، ويتجاوزها فى طرح شبكة جديدة من علاقات الخطاب الفنية بأشكال الحوار: مع الذات والآخر، مع الفن والعلم، مع التاريخ والأسطورة، لكنه يفعل ذلك عبر مسلك تقنى مدهش يعتمد على حوارية منتظمة فى إيقاع جميع القصائد، بين التفعيلة

المازجة بين المتقارب والمتدارك من ناحية، والجملة المتحررة من الوزن المألوف وإن كانت مفعمة بكسر التفاعيل من ناحية ثانية. إنه يشطر مرآة الخطاب الشعرى إلى نصفين، يمتص أحدهما إيقاعات القصيدة، ويستقطر الآخر شعرية اللغة المنثورة، حتى ينفذ من خلال هذا الانشطار إلى تفجير الطاقة الحيوية الكامنة فى التكوين المركب.

فالكتاب ـ الديوان يتدرّج فى معارج التشكيل إلى خمس وخمسين قصيدة مرقمة، تقع بين قوسين متعامدين فى الإهداء والختام يقول القوس الأول:

كانت امرأة/ هبطت فى ثياب/ الندى ثم صارت/ مدينة .

ويقول القوس الأخير:

كانت / امرأة هبطت من ثياب الندى/ هطلت/ ثم صارت قصيدة.

حيث تتوحّد وتتماهى خلال رحلة الرؤية الشعرية عناصرها المثلثة: المرأة والمدينة والقصيدة، فى كتاب الشوق الصوفى، والحب الوجودى والشعر الخالص، لتقدم وعيًا إنسانيًا بالذات، ومطارحة غنائية لها، لا تقع فى قبضة الشقاء النقدى المعذب، ولا تنثال فى غفوة السعادة الوجدانية الذاهلة. بل تحاول ضبط حركتها الجدلية فى نظام صنعانى بديع، يدرك موقعه فى أغوار الروح العربية، ودوره فى قلب الحضارة الإنسانية، فيدلّ به، ويشدو له، بظاهره العمرانى وباطنة الأسطورى فى أنشودة مركبة غنية، وربما كانت

القصيدة الأولى نموذجا تتجلى فيه وظائف الانشطار فى تشكيل البنية، وما يحققه من حوارية متوافقة - لا متخالفة - يقول:

«هى عاصمة الروح/ أبوابها سبعة - والفراديس أبوابها سبعة - كل باب يحقق أمنية للغريب/ ومن أى باب دخلت سلام عليك. سلام على بلدة طيب ماؤها، طيب/ فى الشتاءات صحو أليف/ وفى الصيف قيظ خفيف/ على وابل الضوء تصحو/ وتخرج من عنق الوقت سيدة /فى اكتمال الأنوثة/ هل هطلت من كتاب الأساطير؟ أم طلعت من غناء البنفسج؟/ أم حملتها المواويل من نبع حلم قديم؟».

ثم يأتى الشطر الثانى من القصيدة ليرتل منظومة متوالية من الإسنادات الخبرية توزع أدوار المدائن فى العالم، حتى تبدو القسمة عادلة وطبيعية، عندما تختص صنعاء بالروح ولا يعنى القوس الذى يسور هذا الشطر سوى اختلاف نوع إيقاعه، فليس هناك تنصيص لكلام آخر يتم إدماجه فى القصيدة، وإن كان مصدر دلالته أكثر عمومية، وطبيعة صياغتة أشد عفوية ومرونة، كأنه يطرح صوت الراوى إذ يقول:

«مكة عاصمة القرآن/ باريس عاصمة الفن/ لندن عاصمة الاقتصاد/ واشنطن عاصمة القوة/ القاهرة عاصمة التاريخ/بغداد عاصمة الشعر/ دمشق عاصمةالورد/ وصنعاء عاصمة الروح..» إلخ.

والطريف أن هذا الشطر الثانى يختم باستشهاد يجلبه الشاعر من كتابته ذاتها، عندما يقول:

«كتب شاعر يمانى:

هى صنعاء حانة الضوء فادخل بسلام وقبّل الأرض عشرا
واعتصرْ من جمالها الفاتن البكـ ـر رحيقاً يضيف للعمر عمرا

فنجد أنفسنا حيال طرف ثالث ضمنى فى حوار الأشكال الإيقاعية من التفعيلة إلى قصيدة النثر اتكاء على المذخور من تراث القصيدة العمودية. غير أن التيار الدلالى السارى عبر هذه الأشكال المتفاوتة يتدفق بالتوازى لا بالتخالف، فلا يثبت أحدها ما ينفيه الاخر، بل تبدو كأنها أصوات تعلو وتنخفض، جهرا وهمسا بالمعنى ذاته، تتبادل الإنشاد والنبرات فلا تشكل فى مجملها سوى جوقة متناغمة يعزز اختلاف أنغامها اتساق تركيب النشيد القوى المتآلف فيها.

المدينة الأنثى :

كانت المدينة دائما فى مخيال الشعراء أنثى فاتنة، يلتمسون وصالها، ويشكون هجرها، وربما كانت المدينة الأندلسية أوضح تجسيد لهذه المطاردة العاشقة بين الفتح والفتح المضاد فالشاعر الشعبى الإسبانى الذى كتب مثلا «أغانى الرومانث القديم» وضع على لسان الملوك المسيحيين غزلا مُغويا للمدنية الأندلسية المسلمة، وردا مفحما منها:

«هنا تكلم الملك دون خوان / فلنسمع جيدا ما كان يقول:
- إن أحببت يا غرناطة/أن تزفّى إلىّ عروسًا معجبة
فسوف أهبك صداقا/ إشبيليّة وقرطبة

مــتــزوجــة أنا دون خــوان / مــتــزوجــ: ولست بأرمل
والعــربى الذى يملكنى/ يتــفــانى فى حــبِّى الأمــثل»

والملاحظ أن التغنى بمحاسن الأعداء وحبهم الجميل فى هذا «الرومانث» هو الذى يضفى عليه مسحة درامية شجية تجعل شعريته ذات نكهة مميزة. ولعلنا نذكر من العصر الحديث «بيروت» نزار قبانى، التى أهدى إليها عام ١٩٧٦ ديوانه المأساوى **إلى بيروت الأنثى.. مع حبى** إثر أغتصاب الحرب الأهلية لها، وخاطبها قائلا:

«يا ست الدنيا يا بيروت... / من باع أساورك المشغولة بالياقوت؟/ من صادر خاتمك السحرى/ وقص ضفائرك الذهبية؟/ من ذبح الفرح النائم فى عينيك الخضراوين؟/ من شطب وجهك بالسكين/ وألقى ماء النار على شفتيك الرائعتين/ من سمم ماء البحر ورشّ الحقد على الشطآن الوردية؟».

لكننا على عكس ذلك تماما، نجد صنعاء فى كتاب المقالح ليست أنثى للغواية والامتلاك، ولا للفراش والاغتصاب، بل إنها أمثولة للطهر والعبادة فهى أولا حواء المدن وأمها الأولى التى قدت من ضلع الجبل، «غيمان» ذكرها الحارس المفتوح العينين، وهى ثانيا قديسة لا تراود أحدا ولا يناوشها أحد، وهى لا تتجسد بعد ذلك إلا على سجاجيد الصلاة. ولو لم تكن صنعاء كذلك لما كانت مدينة الروح، ولما تركت للمدائن الأخرى جدائل الشعر وغناء الحوريات اللائى يسلبن سراة الليل لبهم ويوقعنهم فى أحابيلهن. لهذا فإن أبرز ملمح أنثوى فيها لا يتمثل فى جسدها المعمارى بل فى عمرها الأسطورى:

«المدن الجميلة كالنساء الجميلات/ لا يخضعن لحساب الزمن/ ولا يفصحن عن أعمارهن/ الآثاريون وحدهم يقرءون أعمار المدن باللمس. والأطباء وحدهم يعرفون من ظلال التجاعيد/ ثمرة الزمن على الوجوه».

ولأن أنوثة صنعاء فى حدقة المقالح مجاز صوفى، فإنه لا يضيفها أبدًا إلى ضميره المتكلم، ولا تمتلكه شهوة امتلاكها، فيقدم لها صداقا مثل الشاعر الإسبانى القديم، ولا ير فيها غيرها من المعانى مثل الحرية كما فعل الشاعر العربى المعاصر، بل تظل هى ذاتها فى كل الأحوال. يرتّل لها أناشيدة، ويقدم قرابينه، ويتلو قصائده لتجلو كل واحدة منها طرفا من حجب المدينة المقنعة السافرة، الراقدة فى عسل التاريخ ولبن السماء، جنة أرضية مثالية لا يعرف الشيطان طريقة رلى ربوعها اليانعة بالظل والطهر والماء.

ولما كان الخطاب الشعرى ممارسة ثقافية للفن، وصيغة لعمل مبدع يدور بين مرسل، ومتلقين، داخل سياقات تاريخية ودلالية تشحن الذاكرة وتوجه المعنى، فإن النص الشعرى يظل مجرد سجل لغوى لهذه الممارسة، لا يكتمل تصوره إلا باستحضار بقية أطراف الخطاب: المبدع واختياراته وطريقة مقاربته وإشاراته، والمتلقى وذاكرته واستحضاراته وتداعياته. ومن هنا فإن اختلاف شعر المدينة عند المقالح عن نظائره فى الشعر العربى لايمثل مجرد تباين فى النصوص، بقدر ما يقدم اختلافا فى الخطاب، فى الموقف والمنظور ومثيرات التفاعل. فصنعاؤه ليست مدينة بلا قلب

مثل قاهرة أحمد عبدالمعطى حجازى، وليست مكانا جغرافيا، بل هى مكانة كونية، درجة عليا من الوجود تتكثف فيها أقطار الأرض وأبعاد السماء، ويلتقى فيها التاريخ بالواقع فى بؤرة واحدة مجسدة وشفيفة فى الآن ذاته، وإذا كانت دلالة النصوص تتكيف وتتخذ أبعادها من منظور الخطاب الكلى فإن التراث الشعرى المتصل بالمدينة - والذى خضع لبحوث جادة عميقة عندنا - يصبح منطلقا لإدراك مستوى التجاوز الذى بلغه كتاب صنعاء عندما أقام جدلا بين الاحتمالات المتوقعة لتوظيف صورة الأنثى اعتمادا عل التجارب الشعرية السابقة ثم أفضى بهذه الرؤية الجديدة لها، على ما فيها من مثالية مفارقة مضنية.

ضمائر القصائد وحركات الخطاب :

تتحدث قصائد الكتاب بانتظام عنها: صنعاء، لا تغيب عن واحدة منها أبًا، مع أنها تومئ إليها فى النص بضمير الغائب المؤنث. فتضعها القصيدة دائما فى بؤرة السياق، ودون أن تتركها خارجه، تفتح باب الذات «الأنا» للشاعر كى يدخل إليها. ربما يتأخر قليلا فى ذلك؛ لأنه يريد أن يجعل البطولة للمدينة، غير أن منظورة الشخصى لا يلبث أن يتسلل بنعومة مفرطة إلى النص عندما يقارن بين حالاتها: فعندما كانت رشيقة خالصة، تقتصر على أحيائها الأصيلة القديمة، وبعدما أخذت تترهل بالأحياء الجديدة التى تجرح حس التاريخ ولا تبالى بالاعتداء على الطابع المتحفى للمدينة، يتذكر الشاعر ما فقدته المدينة فى طوايا الماضى وغياهبه، يتذكر أسطورتها المعمارية «قصر غمدان» ولا يكاد يفعل

ذلك حتى تناوشه ذكريات طفولية أخرى، له ولها، فيتحدث عن «مجذوب صنعاء» وكأنه يومئ إلى جزء من ذاته، فينتبه فجأة إلى أنه قد رحل عنها يوما وغاب فى مهجره، لكنها دائمًا «كانت معه» فيبدأ فى قص سيرته معها، حيث تتوحد «هى» مع صوت القصيدة، يستحضر قصته مع جامع «اليعفريين» الذى نهل من مخطوطاته أول أكواب المسك، ومع الملائكة الذين يخلعون عن الناس أحزانهم يتذكر نفسه طفلا هائما يتسمع إيقاع الأقدام الصغيرة فى شارع «خضير» الذى شهد مولده، ثم يتسلل إلى غرفته فيسمح عن وجهه تجاعيد الكآبة، ويتذكر نهر صنعاء الذى جف وهو يتساءل بلوعة: هل سيعود؟

ولا نصل إلى القصيدة العشرين حتى تكون ذكرياته عن مدينته قد احتشدت واحتدمت، وانبثقت فى فورة عشق تشبع طرفا من عشق الذات أيضا. بيد أن تكرار الضمير العنقودى «هى» فى كل قطعة، وحركة التقدم فى سرد تاريخها قبل أن يلتحم مع المتكلم، وانتظام محور التدرج الزمنى مع هامش الحرية فى توظيف حالات الاستباق والاسترجاع التى لا يخلو منها أى سرد فنى؛ كل ذلك يضمن لنص الكتاب درجة عليا من التماسك، تصنع خطابا شعريا لايبهرنا بنسيجه الفنى المكثف فحسب، وإنما أيضا بمستوى التناغم الرفيع بين شخوصه المتراتبة: من صنعاء، إلى شاعرها الأول، حتى نصل إلى المخاطب الذى يتأخر كثيرا فى الظهور؛ لأن دوره كشاهد على هذا التماهى يحتاج إلى تمهيد وتطويق، فى القصيدة العشرين يتفجر عشق الأنا للمدينة الخالدة فتصبح هى المخاطبة التى تتجه

إليها الصلاة، فى تمتمات بريئة أولا، ثم عبر اختراق نافذ لذاكرة النصوص السابقة ثانيا:

«باريس دونك/ فى العطر / والسحر/ والثرثرات البريئة/ والنمنمات على واجهات البيوت، ولندن دونك فى الشمس/ واللمس/ والضوء/ والظل».

ولكى يعطى صوت القصيدة مصداقية لما يؤكده، يستشهد بهذا البيت لشاعر من مطلع القرن يسمى الجواهرى، وهو ابن عم الشاعر العربى الشهير محمد مهدى الجواهرى، يقول فيه:

باريس دونك فى الجمال ولندن وعواصم الرومان والأمريكِ

كما يستحضر ويوظّف كلمات أمين الريحانى، الشاعر الرحالة الذى عاش فى نصف المدن العالمية الجديدة، إذ يقول:

«أى صنعاء مثلك لنا التاريخ فكنت مليكة الزمان

ومثلك لنا العلم فكنت يومًا ربّة العرفان

ومثلتك لنا الأساطير فكنت سيدة الإنس والجان

هذه بيوتك العالية، وقصورك الشاهقة،

فما كذّب التاريخ

وهذا جمالك الطبيعى، وبهاؤك العربى فما كذّب الشعر».

ولا ينتظر فى مثل هذه الحال أن يتحول الشاعر الغنائى العاشق لمدينته المتماهى معها إلى صوت آخر، يهمس لها بأى لوم أو عتاب،

وإنما هى مبرأة من كل العيوب والذنوب. بل إن ما لقيته فى تاريخها من فواجع ومظالم لم تكن سوى الضحية المنكوبة فيه. عندئذ تتجرى المدينة من هيكلها التاريخى، من الأقوام الذين قطنوها، والممالك التى عمرتها، والأحداث التى شهدتها. والتحولات التى ما زالت ماثلة على جسدها، لتصبح مجرد فكرة شعرية رائقة. تلح على وجدان مجذوبها العظيم، فيصنع لها هذا التاريخ الشعرى المصفى من النقد والعتاب، المغرق فى مثاليته ونورانيته وحسنه السرمدي.

يحافظ الشاعر بدقة بالغة على هذه الصورة عبر حركات خطابه الشعرى، فهى دائما مدينة فاضلة: إن شهدت خيرا فهذا من صنع يديها وثمرة إنجازها، وإن لقيت شرا فهذا فعل الآخرين الآثم بها، وعليهم أن يعتذروا عنه ويمضى الخطاب دائما مراوحا فى استدعاءاته بين هذين القطبين، فهو يتذكر مثلا تعصب الأتراك العثمانيين فيرى أن مدينته كانت دائما: «مؤمنة - يتدفق إيمانها كالنوافير - لكنها لا تطيق الغزاة - ولو آمنوا، وبكوا فى المحاريب - لو أدمنوا الصلوات - مدافعهم وهى تبنى القباب - تشد إليها الحداءات.. مآذنهم لم تكن غير فزاعة - للمصلين». ثم يضيف فى شطره النثرى: «جامع الزمر ومسجد البكرية ومئذنة العرضى ثلاث هدايا نفسية، تكتب كل يوم اعتذار العثمانيين عما ارتكب جنودهم من آثام».

فالكتاب يقوم بتوظيف التاريخ وتأويله، بقراءة الأحجار والأشعار، بصناعة وجه قدسى لصنعاء، وتمجيد أسطورى لعالمها،

يقدم رؤية الشاعر لجماليات مكانه وجوهريات زمانة، رؤيته لسيرته المندغمة فى خطوطها الهندسيّة والمرتقية من نوافذها إلى معاريجها العلويّة. إنه يحيلها من مجرد قطعة فى الأرض إلى رقعة فى كبد السماء. يستحضر «بلقيس» مثلا فيقول عنها: «يا لها من فاتنة، بعد رحيلها أصيب الجمال بفقر الدم/ وتحوّلت سيقان النساء إلى عكاكيز للمشى».

لابد لقارئه أن يكون مسكونا بهذا المس المسحور حتى يتبعه فى غوايته الجميلة؛ إذ لا يصح إعمال المنظور النقدى، ولا تنشيط الذاكرة بأسرار مدائن الأرض وتواريخها المادية والروحية؛ وهل يجدى مع «قيس» أن تعدد له مظاهر الحسن فى نساء العالم وهو يختزلها فى ليلاه؟ لكنك لا تملك سوى أن تنتظم معه فى صف واحد وهو يرتل صلاته؛ لأن كيمياء الشعر تعيد لك بهجة الروح، وأنت تتأمل بلورتها الكونية البديعة الصنع وهى تدور حول صنعاء المقالح.

* * *

كمال نشأت ورومانسية نهاية القرن

كمال نشأت مبدع مخضرم، توهج اسمه فى مطلع الستينيات عندما اختلط شعره بديوان شاعر الأطلال إبراهيم ناجي نتيجة لسهو جامعى الديوان. فكان هذا الامتزاج - غير المقصود - بمثابة شهادة ضمنية للشاعر الشاب بأن قماشة نصوصه، ومستوى تعبيراته، وروح قصائده ترقى إلى نموذج الطبيب الغنائى العاشق الشهير فى نظر كبار الشعراء والباحثين. فكان كلما جأر بالشكوى من الظلم الذى حاق به حسده رفاقه على نعمه العدل والتساوى مع ناجى، فأصبح نجما فى مطلعه. لكن رياح الغربة والمنافى الاختيارية رمت به خلف ذاكرة القراء وبصر النقاد لعدة عقود، فطال مقامه فى بغداد والكويت حتى عهد قريب، فإذا ما عاد للوطن أخيرا، وقد تغير بشدة كل منهما، لقى ضريبة الهجر قد كادت تمسح ذكره وتنفى شعره وتلحق به ظلما أفدح وهى تمارس

عدلها التاريخى هذه المرة. ولقى ما هو أصعب من ذلك وهو تغير الحساسية الشعرية لأبناء هذا الجيل؛ بحيث لم يعودوا يعترفون لأقطاب الجيل السابق بحق الريادة الحداثية أو تأسيس النموذج الإبداعى الحى، فضلا عمن لم يتمكنوا مثل كمال نشأت من حفر أساليبهم فى وجدان تلاميذهم وعشاق فنهم، الأمر الذى ضاعف من مساحات الغربة التى يعزّ بعدها اللقاء.

زمن الشعر:

ويبدو أن للشعر - كما يقول عشاقه - زمنه الداخلى الخاص. فهو لا يخضع لتضاريس التاريخ، ولا يصيبه الهرم. وكمال نشأت يطالعنا بالجزء الأول من أعماله الكاملة، فيتيح لنا فرصة جميلة لاستجلاء صفحة رائقة من الشعرية العربية فى شبابها الفتى ونسقها الغنائى المفقود فى وعثاء الحداثة الضاربة بأطنابها فى مشهد اليوم. والطريف أنه يدرج عفوا بين نصوصه الراهنة نصا بعيد العهد كان قد ضاع منه كما يقول عام ١٩٦٩ قبيل هجرته وتبغدده - فنستشعر قرابة شديدة بين القصائد، كأن محصلة العمر وخبراته ووعى الشاعر بجمالياته لم تراوح مكانها. فقد كان حينئذ ناقما على الحياة فى مصر بعد النكسة، كما هو مشتاق إليها اليوم بعد الغربة، لكنه فى كلتا الحالتين يمتح من نبع شعرى واحد لم يتلون ماؤه ولم تتغير صخوره وأحجاره. لم يتعرض للأنواء ولم يتزلزل بشلالات الإبداع العربى والعالمى. لم يقرأ صفحة قلبه وعفو خاطره لقد ظل مثل قرينة المتشابة معه «ناجى» طفلا لم يشب عن

طوق القصيدة الرومانسية المحببة، ولم يزد عنها إلا إصبعا مثل ليلى فى عين قيس. فقد كان يقول لنفسه ـ ولنا ـ منذ ثلاثين عاما :

لتمضِ

فهذا أوان الرحيل

تحجّر حلمك فى راحتيك

ودربك يعصف فيه الظلام

وحتى القناديل

ما عدت تلقى ضياها

تموت وتحيا

وما كنت إلا القرابين فى مذبح العابثين

وأوّاه يا مصر

إلام السكوت

وفى كلّ يوم نموت!.

كما يقول لنا مؤخرا باللهجة نفسها :

كانت الفرحة فى الدمع

وفى طرقة بابى

كانت الأطيار فى أعشاشها

والفجر فى حضن الروابى

والله فى السماء

عندما عانقت أمّى

وانتهى ليل اغترابى.

فهو مازال يحدّث نفسه بالطريقة ذاتها، يتأمل فى حالاتها الداخلية والخارجية، وينصت لوقع الأحداث فيها، بلغة طيّعة تواصليًّة تعنى ما تقول بالضبط فى صور مباشرة. لا يشك فى عواطفة ولا عواطف الناس، بل يمضى فى تسميتها كما تعوّد. فالأحلام هى التى نعرفها فى اليقظة والمنام، والظلام قرين الظلم، والضيق من السكوت المقموع هو الذى دعاه إلى الهجرة. كما أن الفرحة التى تسكن الطبيعة وتحل فى أغوار النفس هى التى تحدد مشاعره عند العودة، حيث تستقر الأوضاع ويتأكد حضور الفجر المشرق فى الروابى والله العادل فى السماء وينتهى المشهد بعناق الأم وانتهاء الاغتراب.

هذا التمثيل المنظم للحالات والأعراض، والتعبير المباشر عن العواطف والمشاعر، والتسمية الصريحة للأوضاع، هى أسلوب الشعر الرومانسى، شعر ما قبل الحداثة بأعاصيرها وفوضاها، الشعر الذى يبقى على اللغة وإيقاعاتها، ويطالع الحياة وتحولاتها بطريقة منظمة مفهومة من أوساط الناس دون ارتباك أو خلل. وهو يختلف جذريا عن شعر اليوم الذى يعيد تخليق الكلام ويزلزل أسس الحياة ويهز منظومة القيم العاتية بعدما نخرها الزمن، طارحا وراءه حاجات القراء للفهم والغناء. يعود إلينا كمال نشأت

حاملا عبق عصر آخر ومذاق كلمات مختلفة. نتأمل نماذج الشباب والكهولة فنجدها من العجينة نفسها، تغيب عنها آثار الاحتراق بنار الخبرة السياسية والاجتماعية، تسقط من ذاكرة النصوص؛ فهى لاتزال عند بكارتها الأولى خالية البال والقلب، وإن تقدم بها العمر. نفتقد فيها إشارات ضرورية لمتغيرات جوهرية: انشطار مفهوم الوطن ذاته، تعقد حالة الغربة المقيمة والمترحلة، نفتقد كثافة النصوص الشعرية وامتلاءها بزخم التجربة الحياتية والثقافية، بحيث لا تظل رؤيتنا مسطحة أحادية الأبعاد قريبة المأخذ دون فلسفة ناضجة تنضح بما تركته لنا المعاناة من مواجع ومفاجآت. والغريب فى منطق القراءة الشعرية أن هذه العناصر المفتقدة لا تعوق تلقينا لما كتب فى الماضى واستمتعنا بلذته الرائقة؛ لأن هناك دائما وعيا بزمن الكتابة والملاءمة بينه وبين زمن التلقى، فى ما يسمى نقديا بالتحام الآفاق الذى يجعلنا نرضى من شعر الماضى بما لا يمكن أن يرضينا من شعر اليوم أو لا يشبع توقعاتنا منه. فالفكر الشعرى - إبداعًا ونقدا - له عمر لا تعبر الردة عنه بعد نضجه أو التصابى فيه إثر كهولته.

الغناء للطير المحبوب:

لكننا كى ننصف كمال نشأت، ولا نحسب عليه زمن بغداد والكويت كما حسب شعره فى ديوان ناجى، يتعين أن نتأمل بعض قصائده المنجزة تقنيًا فى أقوى تمثيلاتها الشعرية، وخاصة فى غنائياته. يقول مثلا:

طير محبوب تسكنه الريح

يتنقل فى المدن المعمورة

ويحب الإنسان

ويحاول أن يحيا فى المدن المقهورة

ويقيم إذا رغب الإنسان.

فى صبح دامٍ كان الحقد يلطخ بالدم والأوحال

جثث الأطفال

والناس الخرس يفرِّخ فيهم

الخوف الموبوء

فتّشت، ولكن أين الطير المحبوب؟

قطرات من دمه الذهبى الوهّاج

دلّتنى بعد اليأس عليه

فى بلد يحيا خلف الأمواج

رأيت بعينىَّ رأيت

اسم الطير المحبوب

منقوشًا فوق حجارة بيت

بسّامًا بين عيون الناس

حاءٌ.. راءٌ.. ياءٌ. هاءٌ

فبكيت

وأمطر بالفرح الإحساس.

لكنى حين أتيت العام التالى

لم أجد البيتْ

وحزنتْ

حين رأيت عيون النّاسْ .

يمد الشاعر المقتدر بصره ليتجاوز دائرته الذاتية الضيقة، ليتحدث عن الحياة من حوله، مستخدما أسلوب الأمثولة الواضحة المتبلورة. وليس هناك أقرب ولا أشد إغراء من تجسيد الحرية المحبوبة فى طائر يتنقل بين المدن المعمورة. تنتظم القصيدة المدملجة فى إطار إيقاعى متقن، وتتوزع المشاهد على حركات محسوبة؛ حيث يتم وصف الطير أولا، عاداته وخواصه، ثم يشرع الشاعر - الراوى فى حكاية ما حدث له ذات صبح دام مع الجثث والخوف والناس الخرس؛ فقد فتش عن الطائر فلم يعثر عليه فدلته على طريقة قطرات الدم الوهاج. لقد رحل إلى بلد يحيا خلف الأمواج. لكنه لا يطيق صبرا أكثر من ذلك على كتمان الاسم الحقيقى للطير، فقد وجده منقوشا فوق حجارة بيت؛ إنه «الحرية» يبكى الراوى فرحا؛ لأنه عثر عليه بعد عناء. غير أن المفارقة تشاء أن يعود الراوى بعد عام فلا يجد البيت بأكمله بل يجد الفقد

مرسوما كالحزن فى عيون الناس. القصيدة إذن نشيد شجى سردى للحرية الضائعة، وهى ماثلة فى تكوين مقطعى مفعم بالنغم الغنائى الحلو والحركة التصويرية المتسقة. لكن المشكلة أن الوعى الكامن خلفها مازال طفلا يهيم بالحلم ويعيش فى المجردات. فأن تحيا فى المنطقة العربية فى بلد تذبح فيه الحرية واقع ملموس هنا وهناك على اختلاف فى الدرجات، وأن تعثر على هذا الطير منقوشا اسمه فوق واجهة بيت خلف البحار، غالبا فى الشمال، فهذا طبيعى أيضا. لكن أن تغويه المفارقة كى يهدم هذا البيت أو يزيله بعد عام فإن الراوى يكون قد سقط فى حباله الحبكة القصصيّة المثيرة ليقع خلف سور الإنسانية المعمور عندئذ يتعين علينا أن نراجع هوية هذا الطائر ولا نصدق تسمية الشاعر له لعله طائر الفينيق المستحيل الذى يتجدّد بالبعث ويضرب فى جذور التاريخ الميثولوجى لشعوبنا الشرقية. لقد خذلتنا الأمثولة بهذه النهاية بقدر ما فتنتنا بعذوبة إيقاعها وسلاسة بنيتها السردية. تأبى الروح الرومانسية على الشاعر أن يحدق مليا فى وجه التاريخ الحقيقى؛ أن يرى فى حركة الشعوب المضنية لتوسيع رقعة الحرية مظهرا لنضج الوعى السياسى والاجتماعى وامتلاك الإرادة الواعية فى تقرير مستقبل ديموقراطى مأمول. إنه لا يقدم حلا سعيدا نهائيا لمستحيلات الشعراء المطلقة، ولكنه يفرض مرحلة ضرورية فى التطور الحضارى للإنسان أكثر تجذرا فى أعراق التاريخ وقدرة على صياغة المستقبل.

وبالرغم من ذلك، فإن امتلاء الحروف بالنغم الجميل، وارتواء الكلمات بالمعنى النبيل يرشحان أشعار كمال نشأت كى تكون منبعا للطرب ومادة للغناء. لكنه لا يبذل - فيما يبدو - أى جهد للخروج من قفص الصفحات المسطورة. لا يتحرك فى الفضاء النشط للحياة الإبداعية المعاصرة. لم تعد القراءة هى الوسيلة الوحيدة لانفجار نور الشعر فى وجدان الناس، بعد أن كان الغناء منذ القديم يحمل موجة الشعر التى تغمر طبقات المجتمع وتتخلل بهسهستها الحلوة أغواره الدفينة.

لقد زادت أهمية الغناء فى عصر الأقمار الصناعية، وأصبحت الحناجر الذهبية للمطربين والمطربات هى موجات الأثير الذى يمتع آلاف الملايين لولا صوت أم كلثوم العبقرى لما أصبحت أطلال ناجى - أستاذ نشأت وغريمة العظيم - طبقة حانية آسية فى وجدان كل العشاق العرب. هذا النوع من الشعر هو الذى ينقذ الأغنية العربية من ركاكتها وضعفها. وقد أدرك ذلك الآن كوكبة لامعة من مطربى الشام والعراق، وبقى الفنانون المصريون فى جملتهم بعيدين غالبا عن تجربة القصيدة إشفاقا من وطأة نماذج طاغية مثل عبد الوهاب وأم كلثوم وعبد الحليم، وربما خوفا من شبح الثقافة الفصيحة.

هناك فى ديوان كمال نشأت قصيدة وجيزة، لكنها بديعة من الوجهة الغنائية، ومثلها كثير، لكنها تتميز بقابليتها الشديدة للغناء، تقول:

تابع سيرك

لا تدهشك شوارع مدن الدولارْ

أنهار مخازن.. أرصفة مصقولة

دغدغة النعمة

لألأة الأنوارْ

السيارات الفارهة

الفتيات الأزهارْ

التكنولوجيا.. إطلاق الأقمارْ

لكنك عبد لا تنطلق

ولا تختارْ

قد يمنعك الحارسُ

أن تدخل مدرسة.. مكتبة.. أو بار

إن كنت الأسمر

فى بلد البيض الأحرارْ.

وأرشح هذه القصيدة للغناء لا لأنى ممن يتخدون موقفا عدائيا من الحضارة الغربية المعاصرة ـ فهذا ليس منهجى إطلاقا ـ ولكن لأنى أعشق تحرير الذات القومية من سطوة الإعجاب المرهق تفوق الآخرين والاكتفاء بالتلذذ السلبى بنعمائهم. لابد أن شوارعهم،

مخازنهم، أنوارهم، فتياتهم، علمهم تبهرنا. لكن هذا كله لن يكفل لنا نحن نقلة حضارية ما لم نقف على قدم المساواة معهم ليس لون الجلد هو الذى يفصلنا عنهم، بل لون العقل لو صحت التسمية. عندما نتملك العلم والرخاء والحرية مثلهم نصبح أندادا لا نخشى تفرقتهم العنصرية. إن صوتا غنائيا هاجيا وشجيا يمكن أن يجعل من هذه القطعة الشعرية حداء لحركة حضارية ناضجة علينا - كما يقول الشاعر المبدع - أن نتابع سيرنا فى طريق الحرية والتقدم، والعلم والتكنولوجيا، نحو امتلاك الأسرار والمكتبات والبارات أيضا، وامتلاك الحياة على الأرض وفى أجواز الفضاء بقوة الإرادة وصواب الاختيار. ولكى لا يكون الاختيار الغنائى خاصا بهذا النوع الجماعى من الشعر الجهير بل ممتدا إلى مقطوعات كمال نشأت الأخرى، فإنى أرشح أيضا قطعة أخرى تقدم نموذجا للقرار العميق فى صوته، الموصول بالخيط الرومانسى الممتد منذ بداية شبابه، حيث لا يفقد طزاجة مشاعره، ولا طفولة إحساسه بالمرأة، أو رعونة إبحاره فى أول عينين يلتقى بهما، ضاربا عرض الحائط بكل خبرته وسنوات تجربته، كأنه دائما «مسافر فى قطار» يقول عن صاحبته:

نافذة فى قطار

وقرى عابرات

كأنك تقلّب فى صفحات

كتاب بهىّ الصور

وامرأة حلوة فى يديها صحيفة

تتوالى القرى

تتوالى الحقول

تتوالى المحطّات والأعمدة

وينمو بنا ملل الانتظار

فتُلقى الصحيفة

ويبدأ بين العيون الحوار.

إن العمر عنده هو هذه اللّحظة التى يتطهر فيها بقرب الأنثى منه، وانفتاحها عليه، طاويًا صفحًا عن الماضى كله، مستغرقًا فى بداية موهومة ممتعة، غالبًا ما تكون محبطة، لكنها مفعمة بلذة متوهجة هى ما يتبقى من فورة الرومانسية عند الغروب، تصبح الظروف الخارجية مهيأة لتوفير شرط الذات فى التحقق؛ وهى لا تتحقق عند الشعراء سوى بالمرأة، عابرة قبل أن تكون قارة، مفاجئة دائما فى موعد مدهش غير مضروب. هذا القدر من الرومانسية المعتقة يظل متمكنا من وعى الشاعر، غالبا على منظورة، مهما امتدت به التجربة وتقلبت عليه الأوضاع. إنه روح العطر بعد تبخرة وتلاشى عبقة سوى ما تشبعت به جدران الذات. هو ما يتبقى فى ذاكرة الشعر من ملل الانتظار لعشق لا يتحقق وقصة لا تختتم أبدا، بل تظل مفتوحة على اللهفة والشوق، قادرة على أن تصنع أفق قراءة خاصة بها وسط هجير التشتت الحداثى المرهق.

* * *

أصوات التراث فى نبرات اليوم

أبو سنة فى ديوان جديد :

شــجــر الكلام ديوان طازج للشاعر المصرى الكبير محمد إبراهيم أبو سنة، تتجلى فيه نكهة سنوات النضج فى تجربة الحياة، ومذاق خبرة اللغة المعتقة، وهى تستقطر من نبع الإبداع العربى رحيقها المصفى، فتطرح على ذاكرة القارىء أطياف التعبير وأصوات الماضى وقد صار مفعما بالحضور الراهن.

وربما يجذبنا العنوان - دون قصد - إلى استحضار ما استهل به أبو العلاء المعرى مدخله إلى عالم الغفران، مناوشا مخاطبه اللّدود «ابن القارح» الذى بعث له برسالة جهنمية - على عادة الفقهاء المتأدبين - ظاهرها رحمة الثناء عليه، لكن باطنها يخفى عداء للشعر، وإصرارا على تجريح معظم أعلامه واتهامهم برقة الدين ولابد أن ينسحب هذا الحكم ضمنيا على حكيم المعرة المخاطب فى

الرسالة، لكنه يؤثر أن يؤولها على الاحتمال الوحيدالطيب، مقدما حسن الظن طبقا للأخلاقيات الأدبية، ومقاوما نزعة الارتياب فى العقائد بالآية القرآنية التى تربط الكلام النضر بالشجر المورق قائلا :

«وهذه الكلمة الطيبة كأنها المعنيّة بقوله: ﴿ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها فى السماء، تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها﴾. وفى تلك السطور كلم كثير، كله عند البارى ـ تقدس أثير، فقد غرس لمولاى الشيخ الجليل ـ إن شاء الله ـ بذلك الثناء، شجر فى الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاط (واسع) ليست فى الأعين كذات أنواط (شجرة وثنية)».

ومع أن هذا الاستعارة الطريفة لشجر الكلام ستكون مدخل المعرى إلى عالم الفردوس الإلهى، حيث يتفتق الخيال بمقدار ما تتشقق الكلمات، وتتحول أوراق شجر الحور إلى حوريات الجنان، فتتفتح دروب العجائب على إيقاع تداعى حروف اللغة، فإن ما يعنينا منها أمران: أحدهما إيثار المعرى لإضمار الحديث عن الشجر الخبيث، بثمرة المر؛ والثانى اعتبار القراءات المتتالية للنصوص بمثابة مواسم الحصاد للشجر على اختلاف أنواعه وطيوبه.

ولا أحسب أن شاعرنا «أبا سنة» قد فكر عامدا فى هذه التداعيات وهى يصوغ تجربته فى الكلام على الرغم من ألفه لهذه

النصوص. لكن القارئ مشبع بمشكلات القراءة والمقاصد وسوء التأويل. كما لا أحسب أنه تذكر ديوان صلاح بعدالصبور المثير **شجر الليل** الذى بث فيه أحزان النكسة؛ لأن الزمن قد غطى عليها بغيرها من الأحزان والأفراح العامة المحركة لوجدان الشعوب والأفراد.

اكتناز التجارب :

وقبل أن نتحدّث عن دلالات الشعر وضلالاته الجميلة، يجدر بنا أن نتأمّل تراكيبه وأوضاع الخطاب والأصوات فيه؛ فهى دائما مدهشة ومكثفة وممتعة يقول «أبو سنة».فى القصيدة التى تحمل عنوان الديوان كله.

لا تسألينى أن أقيم، فقد تعبت

من المقامْ

ذبلت غصون الحلم فى شجر الكلامْ

ساخت بهذا الرّمل أقدام الخيول

شرابها دمع السراب

وظلّها وقد الهجير

طعامها ذَرُّ القتامْ

فيم انتظارى والسهام تنوشنى

فى كلّ جارحة مكان للسهامْ

أبقى على هجر الأحبة
كلما حن الفؤاد إلى الوداد بدا الخصامْ
وردى يجفّ، وطائر الذكرى
يناديه الفراق، ووحشة هذا الزحامْ
لا أنت قادرة على حبّى
ولا خمر بأكؤسنا
فلا وراء ولا أمامْ .

لا يستطيع القارئ أن يدفع عن ذاكرته تزاحم الأطياف فى هذه الكلمات حيث تختزن رؤى دافقة وغائرة فى الوعى الجماعى للثقافة العربية، لكنها تشف عنها بصفاء عجيب؛ إذ تخضع لنموذج الشعر التعبيرى الذى يفصح عما يريد أن يقول دون ترميز أو تحريف بعيد وهى فصاحة بليغة تصنع مجازاتها من عروق الصيغ والإشارات فى صور مفهومة، ندرك منها أن شجر الكلام ينبت غصونا من الحلم، سواء جفت بعد ذلك أو أينعت؛ ففن اللغة ينبثق من توليد المخيلة، وصورة الخيل التى تسيخ أقدامها فى الرمال صدى لأحداث الماضى فى قصة الهجرة المحمدية. كما أن امتلاء الجوارح بالسهام بعث للمخزون فى ذاكرة البطولة والشعر معا: من خالد بن الوليد إلى المتنبى. لكن صوت الشاعر يرقّ ويحنو عندما يخلص إلى مخاطبته، بعد أن يتخلص من شتات الزحام، ليواجهها بما يُمضّه ويذكى أساه، فهى لم تعد قادرة على الحب مثله، ولم يعد فى كأسيهما ما أشار إليه أبو الطيب:

يا صاحبىّ أخمر فى كئوسكما   أم فى كئوسكما هم وتسهيد؟

عندئذ يورق شجر الكلام، ويعطى ثمره المعتق، بإيقاعه الشجى الرصين، فنمارس معه وبه لذة جمالية فى التواصل مع ما نألفه من الشعر وننتظرة منه، دون أن يخرق هذا الأفق من التوقعات، أو يتركها من غير إشبُاع.

الحالة الشعرية :

ملامح الحالة الشعرية بارزة بوضوح فى شجر الكلام؛ إذ لا نفاجأ بخطوطها الأصلية التى سبق التماعها فى طيات القصيد العربى. فتحت عنوان «الحياة السعيدة.. الحياة التى لم تكن» يكتب الشاعر:

لم يكن غير تلك التلال البعيدة

تومض الآن كالبرق

عند انحناء السماء.

على النهر فى أمسيات القصيدة

والغصون التى ترتقى

ذروة الذكريات

لتزهر هذى النهايات بالموت

تبكى الحياة السعيدة

الحياة التى لم تكن

والبلاد التى خلفتها الطيور الشريدة

علينا أن نرقب المشهد من هذا المنظور الكونى الوسيع، حيث لا يتراءى لنا سوى الفضاء الذى تلتحم فيه السماء بمياه الشعر مظلله بظلال المساء. ولأن هذه القصائد مجرد فروع فى غصون الكلام فهى التى تضمن حضور الزمن. على أن المفارقة الكبرى للوجود تكمن فى حقيقة متناقضة، وهى أن الحياة السعيدة بحق هى تلك التى لم تكن أبدا. مازالت الحياة تعبا كلها كما كان يقول أبو العلاء ويعجب من الراغبين فيها. هذا هو الشوق الدائم للمستحيل، وتلك هى رسالة الشعر فى خلق السراب الذى يراوح معنى الحياة. وإذا كانت خاصية الشعر التعبيرى أنه يكشف عن التجارب ذات الطبيعة المشتركة، مما يستطيع المتلقى أن يتمثله ويتماهى معه، سواء كان ذلك على المستوى الفردى أو الجماعى، فإن منطقة فى عرض هذه التجارب لا يخرج على الحس العام ولا ينبو عن الذائقة الشائعة؛ وهو ما يوقعه فى مأزق التوافق مع منظور الآخرين. إنه لا يبحث عن الذاتى الشاذ، ويظل مكمن الإبداع الحقيقى فيه هو قدرته على أن يصوغ هذا المنظور بفاعلية قصوى فى التبلور والصفاء؛ يقول فى قصيدة بعنوان «شتاء العروبة».

لها أن ترقرق أحزانها فى مياه الفجيعة

تبكى مقاديرها

وتنوح على وتر مغتربْ.

لها أن تموت..

وليس لقاتلها أن يقول السببْ

تلوم مواقيتها الغادرات

وتندب حظَّ الحياة

تعاقر فوق موائد

هذا الزمان النُّوَبْ

بأهواله المشرعات..

لمن قد تبقَّى من الراحلين العربْ.

ومع بداهة هذا الخطاب المباشر، والتقائه مع صوت نزار المبحوح فى قصيدته المأساوية «متى يعلنون وفاة العرب؟» فإنه يشبع لدى المتلقى حاجة تسمية الأشياء وتحديدها فى دلالاتها القريبة، حيث يرى تحولات الأوضاع والمصائر العربية باعتبارها فصولا متعاقبة فى دورة التاريخ، نرقب بعضها فى فترات حرجة كما حدث فى حروب فلسطين والعراق ولبنان، مضمرا لونا من الأمل الخبىء فى ربيع يعقب الشتاء ويستثمر أمطاره بخبرات متراكمة. والواقع أن شعر «الحالات السياسية» يطرح دائما إشكالية الآنى والدائم، وبقدر ما يثير من اهتمام معاصرية وحماسهم له أو ضده فإنه يضع متلقية فى الفترات التالية فى اختبار عنيف لمدى قدرتهم على تمثيل عوالمه والتقاط إشاراته. لكنه عندما يحافظ على استراتيجية مستقبلية مرتبطة بالتوجهات الأصلية لأمتة فإنه يظل موصولا بوجدانها مهما كان حجم التحولات التاريخية. ولاشك أن منظور العروبة لا يمثل حنينا لحلم قومى مضى بقدر ما يجسد

أملا فى مستقبل موعود ويظل ما يكتب فيه من شعر، بغض النظر عن التفصيلات العارضة، نموذجا للتجربة الجماعية الحقيقية. وكما نلمس فى حيوية الشعر المرتبط بقضايا الإنسان الكبرى فى الحرية وتحقيق الذات فإن الوعى العربى مدين للشعراء الذين يغذون ذاكرته ويصلونه بماضية دون أن يجعلوا منه مصادرة على تطلعه إلى التجاوز والتجدّد الخلاّق.

فإذا ما انطلقنا من الدائرة العربية لنرقب استشراف الشاعر للمحيط العالمى وجدنا مثلا على ذلك فى رؤيته لبعض مدائن العالم التى تجسد افتتانه بالشعر وحبِّه للجمال وتوقه إلى الصبوات الحلوة، تتراءى له «ميديلين» - المدينة الكولومبية التى تقيم مهرجانا للشعر العالمى - فراشة حمراء يقول عنها:

مدلين أجنحة

تموجت على السهول والجبال

فى العراء

فراشة حمراء

تنام فى استرخاء

على وسائد العواصف الخرساء

تحيطها منابع الأضواء

تمد فى الصباح والمساء منقارها

تشرب من جداول الغناء.

وقد يشهق القارئ من موجات النغم التى تغمره فى هذه الأبيات، حيث يتجسد لون من «فائض الموسيقى» يستشعره مَنْ يقرأ شعر هذه الأيام الشحيح، بقحطه الشديد فى النغم كما تدعونا إليه قصيدة النثر، وتوشك أن تعودنا على نسق مخالف لما تربّينا عليه فى الشعرية العربية، حيث كانت دائما منبعا للإشباع الموسيقى إلى جانب دورها فى توليد اللغة وتنمية المخيلة وتعميق الوعى بالوجود. لكن هذا اللون من الشعر الغنائى المشبع بروح التراث، والموصول بأصواته الحميمة، يجعلنا أكثر قدرة على تلقى ما يختلف عنه واستجابة لنبرته المميزة.

* * *

اكتشاف شعريّة الحياة

إبراهيم نصر الله يكتب باسم الأم والابن

تطرح الشعريّة العربية على مسارها فى نهاية القرن القديم وبداية الجديد أسئلة متوترة وحارقة، يمضى معظمها فى دروب التجريب الإبداعى لأشكال مستحدثة تتراوح درجة قطيعتها مع الماضى بين التعطيل المقصود لأبنية الإيقاعية، وتجاهل المنجزات الجمالية التقليدية كما تفعل قصيدة النثر، أو الإهمال المتعمد لشروط التواصل الإبداعى فى شعر الحداثة الملفع بضباب الغموض والإبهام أو الارتماء فى حضن العاميات الأقليمية وتخصيبها بالطاقات الشعرية الأصلية، وبين محاولة كثير من شعراء المشرق والمغرب هجرة الشعر كلية والعبور إلى آفاق السرد الواعدة بدوائر أوسع من المقروئية والانفتاح، وذلك بالتحول علانية من صفوف الشعراء إلى مقاعد القصاصين. وهى هجرة طريفة واكبت

محاولات نسف الحدود الزئبقية بين الأجناس الأدبية والدعوة إلى نصوص «عبر نوعيّة». لكن دروب التجديد لا يمكن أن تقتصر على هذه الطرائق الوعرة؛ فهناك إمكانات أخرى لتوالد الأجناس، بعضها قد جرب فى القديم فى سياقات حضارية مختلفة، وبعضها ما زال قيد الاختبار الإبداعى الجسور.

لعل أهم ما يمكن أن نستخلصه من تجربة هذا القرن الآفل فى مجال توالد الفنون والأجناس هو قدرة المخيال الإنسانى أن يلتئم مع معطيات العلوم والتكنولوجيا لتخليق أشكال جديدة فى التعبير اللغوى والبصرى تزيد من رقعة الإبداع وتثرى جمالياته مثل فنون الصورة الجديدة فى السينما والفيديو والكومبيوتر، حيث تتعدد اللغات وتتشابك فى أنساق غير مألوفة تفتح مجالات مبتكرة للتواصل الجمالى الفعال.

إذا كانت أفدح تجربة قومية عانيناها فى القرن العشرين هى المأساة الفلسطينية فإن السينما العربية مثلا لم تستطع أن تقدم لها رواية واحدة عالمية، الأمر الذى يلقى على كاهل الفنون الفردية مثل الشعر والقص - ودعك من المسرح وشروطه الاجتماعية القاسية فى الحرية والإبداع - مسئولية عظمى فى اختيار السبل التى تستجيب للضرورة التاريخية، وتحقق أعلى درجة من التواصل الخلاق، وتشبع حاجة الإنسان العربى لتجديد ذاكرته ووعيه وإنعاش حواسه بأشكال فنية مدهشة تكتشف شعرية حياته وتقدم خلاصة خبرته فى الوجود والفن معا. من هنا فإن الطريقة

الجديدة التى يشرعها بعض شبابنا المبدع فى توظيف السرد والدراما فى بنية الشعر بطريقة منتظمة، قادرة على توليد أنماط تعبيرية جديدة، وأشكال فنية مهجنة، تستحق التأمل والحفاوة النقدية المستبصرة.

وقد اعترى إبراهيم نصر الله - الشاعر الفلسطينى الأردنى - بعض ملل أبناء جيله، فانصرف إلى كتابة الرواية بعد أن حقق إنجازات شعرية لافتة، لكنه لم يلبث أن تفرد بإكمال دورة التحولات فى انعطافه محدثة، فعاد ليجرب لونا من المزج المخصب بين الشعر والسرد وفى ديوانه الجديد **باسم الأم والابن** لكنه يختلف جذريا عن التجارب الملحمية والقصصية القديمة. ذلك لأنه لا ينظم السيرة فى أبيات موزونة، وإن كان لا يجافى وزن التفعيلة، ولا يزين القصة بقطع من الشعر التى تتخلل ثناياها، بل يواجه بقوة هذا التحدى الذى لفت نقاد الحداثة المعاصرين إلى طبيعة الاختلاف بين شعرية القص والقصيد، ليلتمس العرق النابض الواصل بينهما. ويؤدى هذه المهمة الصعبة: كتابة شعر يوظف السرد أن يفقد خواصة الشعرية الاستعارية والرمزية الأصيلة. إنه شعر يحتفظ بجوهر غنائيته بقدر ما يصبغها باللون الدرامى السردى.

ولكى نستخلص الطابع النوعى للفن من المنظومة النصية ذاتها، فإن بوسعنا أن نقرأ القطعة الأولى منه محافظين على طريقة تسجيلها فى الكتابة، حتى نتيح لبياض السطر أن يشف عن تركيز الدلالة ويقوم بوظيفته فى تشعير الكلام، وهى الطريقة التى لن

نستطيع المضى فيها فى الاستشهادات التالية لضرورات التحرير والمسافة. يقول الشاعر وهو يروى عن الأم «فى حديثها عن عرسها»:

من بعيد سمعت خطاكَ

عرفتك من بينهم

حين جاءوا إلينا مساءً

وفى إثرهم شمسهم

من بعيد عرفتكَ

قلت لقلبى كلامًا كثيرًا

ومرجحته فى شحوب الظلامِ

وفى صمت خيمتنا الداكنة

كنت أضحك، تنهرنى عتمة

ثم تصرخ أمى: اجلسى ساكنة!

وقدمت شايا لهم/ فلمحتكَ

كيف تصبب برد على جبهتى

وعروقى ليس بها غير سيل من النّار يجرى

وكيف وقفت أمامك ثانيتين

وأدركت أنى نهر وأنك بحرى

قلت لقد جاء زمن/ سوف أرتاح فيه

من الحزن/ والليل/ والتعب

وفى يوم عرسى قلت لأهلى/ وقلت لأمى

هو الآن أمى.. أخى.. وأبى.

ليس فى دمعتى الآن سوى أنك الآن متَّ

ويتّمت يا سندى سحبى

ليس فى دمعى الآن شىء/ سوى أنها عتبى.

سوف نلاحظ فى هذا الفصل / المقطع أن السرد لم يقتل الشعر؛ لم يطفئ جذوته، بل احتفظ له بعفويته المدهشة، وانتقالاته النشطة فى الذاكرة، وغيبوبته فى الوعى، وقدرته على التكثيف. بل أكسبه إضافة إلى ذلك صفاء فى الرؤية، وانتظاما فى التصور، وقابلية فورية للفهم والتمعن معًا.

وإذا كان الإيقاع المشدود، والقافية المتناثرة التلقائية، وفلذات المجاز المحسوبة تصنع وتيرة شعرية، فإن اللحظة المتخيلة، والتفاصيل الحوارية، والقفزة الزمنية من قاع الماضى الحالم إلى مرارة الحاضر الجاثم، وكل ذلك لا يفثأ توتر الشعرية ولا ينقص غزلها الوجدانى، بل يسعفها فى التمثل والتركيز وهى تجسد حركة الحياة الأسيانة وإيقاع باطنها المزخوم وهى تقفز على الزمن وتحيى نبضه.

تشعير الحوارية الراوى :

لكن كيف يمكن تطعيم الشعر بنسغ السرد وإثراؤه بتقنياته، بما يغيّر نكهة الكتابة ومذاقها، دون أن يسفر عن مسخ نوعها؟ لعل أخص سمات السرد التى اكتشفها النقد الحديث هو تلك الحوارية المخصبة التى تسمح بتعدد اللهجات والنبرات داخل الخطاب، لا فى الحوار فحسب، وإنما عبر الطبقات الحساسة من لغة الأشخاص وهى تتجاور وتتباعد عبر حركة الراوى مع أصواته. يتقمص الشاعر هذا الثوب وهو يروى عن أمه - مستحضرا نبرتها وتجربتها - فى الأمثال: الجار قبل الدار/ قالت:/ ليت لى دارًا ولى جارًا/ لكى أمضى وأطلب صاع قمح/ أو ظلالاً من كروم التين.

الابن نصف البيت/ قالت: ليت لى إبنا أخاوية هنا/ فى صمت هذا البر/ أهتف باسمه/ وأسرّ هامسة له بعضى ليرحمنى الحنين.

لاحظ اعتماد هذا «المونولوج» الشعرى الذى يستحضر حكمة الأجيال على لسان الأم، وهى تحكى أشجانها وعذاباتها وأشواقها، اعتماده على تشكيل جمل مطولة، تسورها القافية المنتظمة فى المقطع كله، حيث يصبح للقافية وظيفة سردية فى تدوير الأحاديث وتحديد فتراتها. كما يصبح للوزن دوره الفعال فى تمثيل الأحداث؛ إذ يجتهد الشاعر فى تحقيق ما يلتمسه النقاد عادة - دون جدوى - فى تحديد العلاقة بين الأوزان الموسيقية والتجارب الحيوية. هنا يصبح تجسيد هذه العلاقة أمرا ضروريا فى تشعير السرد، ولا بد أن نحس بذلك فى فترات الانتقال الموسيقى من هذا المشهد

الاسترجاعى بالأمثال إلى المشهد التالى، الذى تستعيد فيه الأم ذكرى «الفرسان السّود»:

فرسان سود/ لا يعرفهم عبد أو معبود

جاءوا فى الليل الغامض كغموض الأشلاءْ

سحبوا من تحت ضلوعى الأرض/ ومن فوقى

أغطية الرب/ سماء بعد سماءْ.

فهذا الإيقاع الراكض يمثل حركة الفرسان المخالفة فى سرعتها لحركة الذاكرة وهى تشحن بالأمثال والحكم فى المقطع السابق، مما يقيم لونا آخر من الحوارية الجدلية بين الأوزان والتجارب الحية المصورة.

هكذا ينتظم النص فى عقد موصول من القطع المتقاربة فى الطول، من ثلاث إلى خمس صفحات تقريبا، يعلوها عنوان يعلن عن قائلها، وهى الأم غالبا فى الجزء الأول، والابن فى الجزء الثانى. لكن: لمن يتوجه بالحديث؟ هنا يتعدد المخاطب، ويبرز الأب محورًا أساسيا فى منظور الأم، وتختلف أوضاع الكلام وتتراءى وتتبادل ضمائر الحضور والغياب. وإذا كانت كلها «أحاديث» فهى تعتبر لب الأحداث الشعرية، إذ تقدم شكل الروح وهى تناجى، تدعو، تشكو، تبث، أو تقنع بشىء من الصمت، إنها تبتكر فى كل مقطوعة لفتة جديدة، تشف عن حركتها وذاكرتها، وتجسد إيقاع حالاتها المتناوبة، بحيث تحل محل التفاصيل النثرية لكنها هنا

مزروعة فى فضاء الشعر وأخيلته دون أن تفقد صفاءها الرائق، تتراوح بين الوجازة والإطناب، وتستثمر تناوب الشجن والعذاب، لتقدم أغوار القلب وهى تصف أشكال الزمان والمكان، تتحدث الأم مثلا عن جدودها وهى تقفز فى أصلابهم، عن غيبة رفيقها فى التراب وهى أولى منه، تبعثه مرات أخرى لتحكى له كيف كانت تحبه بدون كلام؛ إذ:

كيف أقول أحبك فى آخر الليل/ حين تعود إلىّ/ على كتفيك نهار ثقيل/ وشمس مطاردة بالسواد.

وكيف أقول أحبك/ لا الوقت وقتى/ لأعبر صمتى/ ولا نحن عدنا لأرض البلاد.

لكنها حين تستعرض مهمته ـ ومهمتها ـ المستحيلة فى تربية أولاد بلا وطن، تصل لذروة بعيدة من الأسى والشجن، وعمق المأساة الحقيقية فى طبيعة حياتهم:

أن تربّى ولدْ/ ها هنا/ دون شمس/ ودون بلدْ

أن تربية دون سماء/ ودون جداول ماء/ ودون طفولة/ إنها مستحيلة

أن تربيّة من دون مهر/ وسرو/ ومن دون جميزة وحكايا ظليلة/

أن تربيّة من دون أغنية/ من دون عرس/ ودون بكاء على روحه

إذ يكفّن وسط الظلام قتيلة/ إنها مستحيلة.

إذا كانت الجمل الشعرية مطوقة ببدايات منهمرة متكررة الصيغة، ونهايات مقفاة بالمستحيل، فإن معجزة الخلق الشعرى هى التى تفصح عن الاجتراح الخارق، عن تشكل الإنسان فى أقصى درجات التحدى، وانتظام الشعر فى أشدحالات التوهج.

من بنية المقطع إلى شكل النصّ :

نلاحظ أن كل قطعة فى هذا التكوين تفتح قوسًا دلاليًا وتختمه، حيث يتّجه منحنى المعنى فى أولها إلى داخل السياق النصى، ويتولّى الشطر الأخير منها الرد عليه فى حركة عكسية يسيرة تصنع وحدة المقطع وتشبع توقع قارئة، تكمل معناه وتوحى باستئناف معنى آخر. فإذا كانت تربية الأطفال الطبيعيين فى أركان مخيمات الصفيح مستحيلة، فإن ما حدث بالفعل هو عكس ذلك:

غير أنك ربيتهم بشرا/ وقطعت بهم - دون أن ينحنوا لحظة/ أرض هذى المنافى الذليلة.

وكذلك فى القطعة السابقة، فإن الصمت عن الحب لا يعنى فقدان اللغات الأخرى للنطق البليغ به:

فى آخر الليل حين تعود إلىّ/ إحبك دون كلام/ وتعرف ذلك/ ها هو حوش بيتى نظيف/ غسيلى نظيف/ وظلّى أخضر فوق وجوه بنيك/ وصحن طعامك - فى عز كانون - ساخن.

يلعب هذا التخالف فى الاتجاه دوره فى تشكيل الأبنية الدلالية للوحدات المقطعية، بما يضمن لها قدرًا من الاستقلال الموصول.

وتقوم شبكة العلاقات المركبة فى النص بأكمله بوظيفة الربط الشعرى الذى يتجاوز حدود المقاطع ليؤلف تكويناً كبيرًا يرتكز على تجانس المختلف وتعدد المتوحد.

عندئذ يوظف الشاعر تقنية التخالف الدلالى ذاتها لدمج الشكل الكلى للنص فى تواشج عميق، فالمقطوعات التى ترد باسم الأم يتخللها عدد من مقطوعات الابن قبل الجزء الثانى المخصص بأكمله للنطق باسم الابن، وكلها تمضى فى اتجاه مغاير للجزء الأول، حيث ينفض عنه إطار الحكى واسترجاع السيرة، ويقوم بطرح افتراضات حيوية وإيقاعية مغايرة، تختلف فيها طبيعة التصوير والترميز، ويتعامد منظور الشخصية مضادًا لاتجاه الجزء الأول، يقول مثلا فى مقطوعة «احتمالات»:

ربما كان للصمت ألسنة تتدفّق

فينا/ وتنشرنا كالغسيل البهىّ/

تسمّى العنبْ

ربّما كان هذا التراب المحاصر/ فى

لحمنا.. أفقًا مرمريًا/ دعته الطيور

كثيرًا ولكنه لم يجبْ

ربما كان للنار حزن قديم/ يسمّى

الرمّاد/ يعذبها بانطفاءاتنا/

ثم يتركها هكذا/ تنتحب

ربما كان للماء توق إلى النار/

فاخترع الموج/ قد يصبح الموج/

يومًا.. لهبْ.

سنلاحظ على الفور تبدل الاستراتيجية الشعرية، حين تتنازل عن تقنيّة السرد، وتتلفّع بضباب الإيحاء والرّمز والتجريد. هنا يتخلّى الابن عن تلبّس ضمائر الآخرين ورؤية تفاصيل ذواتهم وحيواتهم، يمعن فى التحديق داخل عالمه الشعرى المفعم بالإشارات المبهمة، يفقد بذلك استمرار الحوارية الداخلية كى يتناص مع منجزه الشعرى السابق، وربما أضعف هذا الجزء الثانى البنية الكلية للنص بدلا من شدها فى نسيج متلاحم حيث ابتعد عن الحقائق البسيطة، تفاصح على أمه، واصطنع لغة متعالية وهو لا يزال يخاطبها متوهما بذلك أنه يحقق وجوده الذاتى المتميز. لكن تظل تجربة السيرة الشعرية للفرد/ الوطن فتحًا هامًا فى الشعرية العربية المحدثة؛ تكتشف جماليات الوجود المأساوى للإنسان الفلسطينى وتحفر دربًا عميقًا فى مسار الإبداع العربى المعاصر.

أراهن على هذا الشاعر «أحمد بخيت»

لست من عشاق النبوءات، مع أنها جزء هام فى لعبة الإبداع، ونتيجة حتمية لمنظور المستقبل، ولم ألعب القمار فى حياتى على شغفى الشديد بتأمل مظاهره. وكنت أقاوم دائما ميل زوجتى ونحن مقيمون فى أوروبا لشراء أوراق اليانصيب بملايينها المغرية واحتضان حلم الثروة المفاجئة دون مجهود؛ لأننى أخشى خيبة الأمل وانكسار الروح، ولا أعترف بمشروعية حلم لا تزيد احتمالات تحقيقه على خمسين فى المائة، ومع ذلك فسأجازف هذه المرة - والأمر لله - وأدخل رهانا نقديًا على اسم شاعر شاب، سيتألق بتوهج مثير فى دنيا الإبداع خلال السنوات القادمة ليصبح شاعر مصر الأول، ما لم تختطفه منا حوريات الغواية وشياطين الضياع.

إنه أحمد بخيت الذى تخطى الثلاثين بقليل، وبهر كل من تعامل مع شعره بقوته وعرامته وصدقه، بنبضه الكلاسيكى الحى، وقدرته

على إعادة الشباب للقصيدة العربية، بجنونه الذى دفعه إلى الاستقالة من وظيفة لامعة مضمونه فى السلك الجامعى الأكاديمى ليتفرغ للعذاب الخلاق والقلق العنيد، وهو جنون لا يقوى عليه سوى شاعر حقيقى يقف على حافة الإبداع المستطير.

وحتى لا أطيل فى تقديمه فى غيبة كلماته، سأنقل للقارئ مقاطع من آخر قصيدة له، ليرى معى كيف يستأنف هذا الشاب الموعود مسيرة الشعر المكثف الجميل التى أوشكت أن تتوقف نتيجة لثرثرة عشرات الكتاب النثريين، ممن انقطعت صلتهم بنسغ اللغة العربية ورحيق شعريتها الرائقة، وفتنوا بلوعة التجريب المستمر فى الاتجاه المعاكس الناقص لغزل الإبداعات السابقة. من المفارقات الطريفة أن أحمد بخيت يعطى لقصيدته عنوانًا رمزيًا «وداعًا أيتها الصحراء»، لكنه وداع العاشق المفعم بالمعرفة والحب والتحنان لكل أساطير الشعر القديم، وداع المسافر إلى منطقة التحولات بعد التمسح بكل أركان الفن العريق والصلاة المطولة فى محرابه، يقول الشاعر:

سأخرج من حرير العاشقات

ومن ذهبٍ

يخون معلقاتى

أجلْ

لى صاحب يبكى

فأبكى

ولى طلل. يليق بمفرداتى

* * *

ولى لغتان: فصحى أنجبتنى

ودارجة

سأمنحها رفاتى

ولى زهو «المنخل» حين يفضى

بإسرار البروق

إلى الحصاة

ولى

شرف الصعود إلى غيوم

تقطّرنى.. على «خدرِ الفتاةِ».

ومع امتلاء هذه السطور بما يمكن أن نطلق عليه «فائض الإيقاع» حيث تسيل الموسيقى على حوافها، واستحضارها المتوتر لذاكرة الشعر المشحونة والمسكونة بروح الأسلاف وأشباح قصائدهم؛ من امرئ القيس إلى المنخّل اليشكرى صاحب الغزلية الجسورة:

ولقد دخلت على الفتاة الخدر فى اليوم المطيرِ

الكاعب الحسناء ترفل فى الدمقس وفى الحريرِ

فلثمتها فتنفستْ كتنفس الظبى الغريرِ. إلخ

مع هذا التلاعب الحر بالنصوص، واستقطار شهدها فإن هناك خدعة كتابية فى تقطيع الأبيات وتوزيعها بشكل جديد على فضاء الصفحة، غير أن النفس الشعرى المبثوث فى صياغته المحكمة، والزهو اللغوى الفاضح فى سطورها يجتاز محنة التحدى للنماذج العاتية ليبنى أفقه فى انخطافه واحدة، ترمق الطلل القديم فى أقصى أبعاده من جانب، والازدواج اللغوى المروع للإنسان العربى فى انشطاره بين الفصحى والعامية من جانب آخر، دون أن يشعر بالانسحاق تحت وطأة هذا التراث الثقيل.

وقد كانت علاقة الشاعر العربى دائما بأسلافه باللغة التوتر والتناقض فهو يريد أن يبتلعهم، ويهضمهم حقهم، أن يأكلهم.. وينكرهم. أن يستوعب كل منجزهم الجمالى دون أن تشى ملامحه بأى نسب فيهم حتى لا يتهم بالسرقة وكانت النصوص الكبرى مصدر هيبة وقدسية. لا يقترب منها أحد حتى لا تجرفه بتياراتها الأسلوبية الغلابة. مازلت أذكر عبارة صلاح عبدالصبور الجميلة عن تجربته مع التراث، وكيف أنه وجد نفسه فجأة يقع تحت عجلة شكسبير الطاحنة، فمزق الأوراق التى كان يكتبها. لكن شاعرنا الشاب يخرج على القافلة، يتخذ له صاحبا يبكى معه، مثل جده الأكبر، ويصنع طللاً جديدًا كما فعل حجازى مؤخرًا فى باريس. ثم يسقط على تجربة الفاتك على خدر فتاته التى تشبه ليلاه. قبل أن يتبخر كالندى الرائق المقطر، ويمضى إلى وادى عبقرى وأسطورته الشائعة. أهم ما يميز هذا الموقف أنه يجمع بين أمرين:

- امتلاء الذاكرة بحضور الأسلاف وبروز صياغتهم المسكوكة وعوالمهم الخاصة التى تمثل خميرة الشعر المعتق بنكهتها النفاذة، إلى جانب التعامل ببراءة شديدة وعفوية طفولية مع هذه العناصر، وكأن ذلك يتم لأول مرة، كأن ذلك التاريخ الموغل فى القدم قد وقع بالأمس القريب، وصحا الشاعر اليوم ليستأنف القول ويلتقط الخيط.

- الجمع بين الوعى المرهق بالتاريخ الشعرى والشعورى الغائب والانبثاق المفاجئ لصحوة مرتعشة تنفض كرى القرون كأنه وسن خفيف لشاعر.. واحد، خالد، متجدد، موصول.

الشاعر والنبى

يروى الشاعر فى مقدمة ديوانه الجديد **ليلى شهد العزلة** حادثة طريفة كاشفة من طفولته، عندما سألته المعلمة:

- أسمك إيه يا حبيبى؟

- احمد بخيت

- اسمك أحمد؟

- لا احمد بخيت

- نفسك تطلع زى زمايلك؛ دكتور؟

- لا، نفسى أطلع نبى.

ثم يشرع الشاعر - لا الطفل بطبيعة الحال - فى تقديم تجربته الكونية:

رأيت الصمت

والنسيان

يجتهدان دون ضجيجْ

وأبوابًا بلا معنى

دخول مرّة وخروجْ

فقلت..

أخلّد النسيان

يا ليلى.. ببعض أريجْ

* * *

وقلت:

أعلم الفخّار شيئًا

من ذكاء الماء

وأوقظ غفلة الأشياء

لعل زجاجة المصباح

تحفظ حكمة الأضواء

لم يكن الطفل المخطوف بالفن قد قرأ المتنبى ولا عرف جبران ولا دخل عالم الميثولوجيا اليونانية أو العربية بعد، لكنه كان مزروعا فى جنوب مصر فى ظلال أبهاء معابدها القدسية، كان يلمح طينة

الخلق المبدع ويريد أن يشترك فى صوغها، أن ينقل - كما سيقول فيما بعد - شيئًا من ذكاء الماء إلى الفخار الأحمر. كان يريد أن يمتلك اسما كاملاً لا مجتزأ، متفردًا لا مشتركًا، حلمًا شخصيًا بإعادة تشكيل الكون مرة أخرى كما فعل النبى ذاته. كان يترنم دون أن يدرى بأوضح لحن فى أنشودة الفن المصرى فى كل العصور، نشدانًا للخلود. ومقاومة لفعل الزمن وأثر النسيان، حتى ينفث فى بساتين الوادى بعض الأريج. إن الشاعر الشاب قادر على أن يحدد وظيفته الجمالية الكونية، فى إطارها القدسى النبيل؛ إنه يطمح إلى أن يوقظ غفلة الأشياء، ويجعل زجاجة المصباح تحفظ حكمة الأضواء. نفس الدور النبوى فى صيانة النور الإلهى. هنا يسترد الشاعر قدرًا من غروره وكبريائه، شعورًا حادًا برسالته الإنسانية. لم يضعف الشعر لدى أبناء هذا الجيل مثل استقالتهم من هذه الرسالة، وانكماشهم على ذواتهم الصغيرة، خوفهم من الاتصال بالكون وطرح أسئلته اللاهبة، عزوفهم عن التواصل الجمالى الخلاق مع المؤمنين بهم المعجبين بعبقريتهم فى صنع نماذج الجمال وبث الحياة فى فخارها الوردى.

ثلاثية الحب والشعر والحرية :

للثقافة العربية خاصية مميزة، أخذت تتضاءل لدى الأجيال الجديدة، وهى اعتمادها القوى على المحفوظ الشفاهى من الأشعار والأمثال بحيث يجد كل موقف تلخيصه الحكيم البليغ فى جملة فائقة موقعة موسيقيا تنتشل الإنسان من وطأة اللحظة الضاغطة

على وجدانه إلى أفق التجربة العريضة الممتدة فى الزمان القديم فتطلق روحه من إسار الضيق إلى رحابة الوجود كله وتؤنس نفسه بعطر الأحباب. كان التمثل بآيات القرآن الكريم وأبيات الشعر الجميل وفرائد الأمثال البليغة جزءًا حميمًا مكونًا للشخصية ذات الثقافة المتوارثة تلعب تقاليد العائلات دورًا كبيرًا فى تداوله وشيوعه بين الأولاد والبنات، وكانت بنيات الوحدات الشعرية فى البيت المصرع المتحد القافية تساعد على الحفظ والتذكر. وها هو أحمد بخيت الشاعر الذى يدعونا منذ طفولته إلى أن نحفظ اسمه كاملا ونتذكره بوضوح يركز على الشكل شعرى ثلاثى، يصوغ فيه فقراته المنظومة فى ثلاثة أبيات؛ سته أشطار وجيزة، مستوية، منغومة، قابلة للحفظ والتكرار. ومع أن المرحلة الشفاهية قد مضى زمانها فى أنساق الكتابة الشعرية العربية، وحلت محلها حساسيات حداثية جديدة، فإن الحاجة الملحة لابتعاث وتنشيط الذاكرة الإبداعية للمتلقين يتم إشباعها جماليا بهذا الشكل الهندسى الطريف، المسرف أحيانًا فى اتساقه وتوازنه. ولنتخير من ثلاثياته البديعة بعض حباته المفعمة بالحيوية والطزاجة، حيث يقول مثلاً عن هجرته من الصعيد إلى العاصمة:

أتينا

من صعيد الشوق

أفئدة جنوبية

نفتش

تحت وجه الشمس

عن خبز وحرية

وعن بيت نربى فيه

لهجتنا الصعيدية.

ثم يرصد فى رؤيته لهذه العاصمة ما تحفل به من «حوارى» تصنع «حواريين» على حد كنايته الرشيقة، كما يرصد المشاهد المفعمة بالحب والشهوة والإيمان فى منظومة واحدة، ومن الملاحظ أن العلاقة بين هذه الوحدات تمضى على نسق التجاور والتدخل الدلالى، فكل منها يصلح قطعة مستقلة مثل حبة اللؤلؤ، وهى تنتظم فى عقد متفاوت الأطوال والمسافات مثل القصيدة القديمة أيضًا، ولكن دون قفزات فى التجربة الكلية الغنائية، ودون نشدان لدرجة عالية من التماسك العضوى الذى يجعل الوحدة الصغرى عاجزة عن الإفضاء بمعناها فى غيبة الإطار الكلى، إنها تعتمد على هذا النظام الغنائى الذى جربته القصيدة الوجدانية فى مقاطعها ورباعياتها وسمح لها بالامتداد العفوى الجميل، ثم يلتقط مشهدًا من حياة الحارة:

شجار

بين أرملة

تغالط بائع الألبانْ

وثقب ردائها المبتلّ

يجلد

جارها الشهوانْ

وطفل عارى الفخذين

يحبو

نحوها بأمان.

هنا تغلب الثقافة البصرية السينمائية على الطابع التعبيرى الشعرى، وتطفو على سطح الكلمات ورائحة الحياة اليومية فى الأحياء الشعبية وتتوارى النزعة الغنائية الوجدانية أمام حرارة المشهد والحرمان دون أن يفتقد الإشارة لنمط الحياة الرتيب الوادع فى حركة الطفل البرىء.

على أن هناك مقطوعات أخرى تكشف عن طبقات أصيلة من المشاعر الطيبة ممتزجة أيضا بآثار الثقافة البصرية المشهدية:

رأيت الحب

فى شجن الأزقة

يحرس الإنسانْ

سمعت سعاله فى الفجر

يُطعم روحه القرآنْ

ويغسلها من الأيَّام

فى تسبيحة الكروان.

ومع أن الذوق العام ما زال قادرًا على أن يطرب وينعم بهذا التوزيع الإيقاعى المتوازن، مما يرد للشعر جمهرة كبيرة من قرائه الذين هجروه فى العقود الأخيرة؛ فإن أصحاب الذائقة المدربة المتمرسة بالثقافة الشعرية المعاصرة يضيقون اليوم بهذا النموذج المشبع النمطى فى التكرار والتقفية. لقد أفسدت - لنقل غيرت - أشعار الحداثة حساسيتّنا، وحرمتنا من متعة التلذّذ بهذا النموذج المنظوم لرتابته. أصبحنا ننتظر من الشاعر تحقيق معادلة مستحيلة؛ يرضى بها ما نتوقعه يفاجئنا بما لا ننتظره فى الآن ذاته، بحيث يحقق جماليات التوافق والتخالف معًا. وإذا كنا نستريح فى الأبيات السابقة لنفاذها إلى صميم الروح المصرى الذى يتربى فى حضن الشجن العاشق والحس الدينى العميق الممتزج بلغة الطير الأليف المسبح لله، مما يرتبط بقوة بأدبيات الشخصية المصرية المتناقضة بين الفسوق والإيمان، غير أننا نخرج منها بلذة يسيرة ناعمة، تفتقد ارتعاشات الإيقاع المكسور وانحرافات الدلالة العاتية، وهى تنسف الأوضاع المستقرة لتعصف بروح الحياة والشعر فى ثوراتها الجديدة وتقلباتها العنيفة. بيد أننا لا نلبث مرة أخرى أن نسترح إلى هذا النداء الواله:

أضيئينى

فإن الشعرَ هندسة إلهية

ترد لكائنات الأرض

نفتحها السماوية

تحول قسوة الدنيا

إلى حب وحرية

لنقرأ فى الذات المخاطبة احتمالات متوافقة تشمل الحبيبة والقصيدة والأم والوطن فى نفس واحد، ولنرضى بهذا الثمن الذى يدفعه الشعر الرائق كى يسترد جمهوره. ونتوقع من الشاعر تطوير تجربته الإيقاعية والتعبيرية كى تحقق هذه المعادلة الدقيقة بين جماليات التوافق والتخالف، بين أفق القصيدة العربية ومنطقة الحداثة الملغومة كما أتوقع منه مقاومة الغواية الفاتنة التى أخذت تشده بقوة، والمتمثلة فى شعر العامية؛ خاصة «شعر الأغنية» المجزى ماديا وجماهيريا؛ لأنه على ضرورته لحياة الفن والطرب، وحلاوته فى الألسن والأسماع، لا يحتاج لموهبة «أحمد بخيت» الذى يزعم أنه وريث المتنبى والأمل الموعود للشعر الحديث. كما أتمنى ألا يحدث ذلك لسبب آخر شخصى، هو شماتة زوجتى فى - وشعراء السبعينيات - لإقدامى على مغامرة الرهان والقفز على عشرات الأسماء الأخرى التى تملأ حياتنا الشعرية بالوعود والآمال الجميلة.

عندما يتدفق الشعر بشراهة

الألوان ترتعد بشراهة عنوان طريف لنص ضخم يستغرق ما يربو على ألف صفحة لشاعر شاب موهوب هو «شريف الشافعى». وهو نص يمثل تحدِّيًا سافرًا للأعراف والتقاليد الشعرية؛ لأنه غير مسبوق فى تكوينه وامتداده ولا نظامه. فهو لا يجرى فى تشكله على عادات الشعر من تقسيمات إلى قصائد ومقاطع وأجزاء تحمل عناوين تهدى المسافرين فى محيط الكلمة وتمثل بوصلة لتحديد اتجاهات القراءة. بل يفجر هذا الشكل العرفى للتقصيد دون أن يقترح مكانه شكلا آخر. يترك للكتابة أن تطغى بعفويتها، وللجمل الشعرية أن تتدفق بنشوتها دون أى عصب سردى موصول، أو عمود غنائى ظاهر، بل يوزع سطوره الكبيرة على الصفحة حسبما اتفق له، ويقطع خيط التسلسل الواهن للمعنى المتقطع المتموج بهوامش تمثل متونًا مستقلة، لا تكاد تحاور صلب الصفحة إلا أحيانا قليلة،

ترد علية غالبا بشكل إيقاعى مخالف، فتقف عند بعض الإشارات شبعها بنص آخر مفعم بالروح التقليدى أو النثرى، مما يجعل حوار الأنماط الإيقاعية هو أبرز الأشكال المكرورة لتأطير النص جزئيًا فى مواقع محدودة، لكنه لا يقوى على تقديم اقتراح جمالى بشكل بديل للقصيدة، ينهمر دون فواصل تخضع لاعتبارات الزمان والمكان، حتى يكاد القارئ يجد صعوبة فى تنظيم تنفسه أو تريب وقفاته خلال القراءة؛ حيث لا يعثر على وحدات دلالية متوالية تحدد استجاباته العضوية والفكرية. التشتت فى النص هو القانون الطاغى الناسف لإمكانات التماسك. وربما تنجح بعض المقاطع فى استثارة المخزون الثقافى للقارئ عن طريق التناص مع بعض الآيات القرآنية الكريمة أو الإشارات الشعرية والثقافية العريقة، لكن الدلالة التى قد تتولد من هذا التناص سرعان ما تنسرب فى الثقوب الواسعة الفاصلة بين الجمل والوحدات النصية؛ مما يجعل السمة اللازمة له هى عدم قابليته للانتظام فى بنية دلالية كلية، منبثقة عن شكل شعرى مقصود، تجسده إرادة واعية فى تخليق كيان غير هلامى، إنه يفتك بالتوزيع القديم، أو يتجاهله ببساطة دون أن يؤسس لنفسه توزيعًا مقطعيًا جديدًا للنص المتطاول، مما يتحدى صبر أى قارئ على الاستمرار والمتابعة، وتبقى الإمكانية المحتملة للتعامل معه متمثلة فى ممارسة هذه العشوائية ذاتها فى القراءة، بحيث نبدأ من أية نقطة تحلو لنا، ونغادره عند أية نقطة أخرى دون أن نلقى عليه تحية الوداع.

وإذا كـان التناظر الـذى أقامـه الأقـدمون بين بيت الشـعـر وبيت الشعر فى الخيام العربية منطلقا لفلسفة شكل القصيدة وتناغمها العضوى مع واقع الحياة الخارجية، فإن ما جرى من تحولات فى الأبنية والوظائف على الطرفين قد جسد تطور الحياة والفن معا، غير أن هذا النص المتطاول يصب فى سراديب المدينة الكبرى اللامتناهية فى امتدادها وأنساق تكرارها وأنماط عمارتها وأشتات أهلها وأحيائها العشوائية، لا يكاد يجمع بين تناقضاتها سوى فضاء المكان ووحدة الناظر المتجول الضال بين سراديبها المتفاوتة. ويقوم صوت النص بدور الرابط الخفى بين الأجزاء. وهو ضمير المتكلم دائما، يصحبه فى معظم الأحيان ضمير مخاطب أنثوى يظهر حينًا ويضمر حينًا آخر، لكنه يتجلى بأسماء عديدة فى حضوره وغيابه. لكن هذه الرفقة لا تكفى لتأليف شتات النص ولا تحديد بؤرته الدلالية الغائبة، إنها تطفو على هامشه مثلما تطفو بقية العناصر دون أن تقوى على احتوائه، إنه نص مدهش ومرهق فى الآن ذاته، يفتتح به كاتبه الشاب الطموح صفحة جديدة ومثيرة فى الشعرية العربية فى مصر، موازية لصفحات أخرى فى مناطق عديدة من الوطن العربى. ولأنه نص شديد الخطورة والعرامة فإن القبض التام عليه وتدجينه بالوصف مستحيل؛ لأنه يمتلك قدرة على الاستفزاز والنفاذ، والقفز على التوصيف النمطى المألوف. ولعل مقاربة خواصه الشعرية أن تبدأ بتحديد استراتيجيته الدلالية أولا: إذ تتمثل فى ما يسمى «عدم تحديد المعنى» باعتبارها سمة حداثية بارزة مهيمنة على ما عداها، ومؤديه إلى صعوبة «تبنينه» معنويا

عند نواه دلالية متراكمة ومتراتبة. كما تتمثل فى هذا التذبذب النشط بين الصلب والهامش فى محاولة لتحويل الهوامش إلى متون مستقلة تقوم بتكثيف السياق تارة وبتقديم معادل جديد له تارة أخرى مستخدمة مستويات الإيقاع واللغة المتفاوتة لإبراز هذا التضاد، ثم تتمثل فى اكتناز عدد ضخم من الإشارات التراثية والآنية «ذاكرة للنص» مفعمة بمخزونها وإشاراتها المتعالقة والمتضاربة فى كثير من الأحيان.

الأحراش الشعرية :

تمتلئ هذه المدونة الكبيرة بجميع ألوان التشتت والاختلاف، فهى أشبه بغابة مليئة بالأشجار والأحراش والأعشاب الفطرية، لم تمسها يد التشذيب والتشكيل المنسق، تتضمن عشرات الأقاصيص الصغيرة المبتورة، ومئات المشاهد المنثورة، والتعليقات البعيدة عن بعضها، كما تتضمن عددًا ضخمًا من القطع الشعرية اللامعة الصقيلة وسط هذا النثار الجميل، ولكى ندعو القارئ لمباشرة وظيفته فى حضرة النص نقتطع من صلبه، بعد ثلاثمائة صفحة من بدايته، نموذجًا نتأمله معا لمعاينة هذه الظواهر ومحاولة فهمها والاستجابة الجمالية لها، نخرج من هامش مطول يستغرق أكثر من عشر صفحات يقدم فيه الشاعر مشهدًا شبه مسرحى مكتوب بالعامية، عن عاشق ومعشوق يقومان بدور تمثيلى أمام ما يشبه الكاميرا السينمائية، ثم يعقبه كلام لا علاقة له بهذا الهامش حتى نرى السطور التالية:

امرأة تصعد

كالفقاعات المائيَّة

* * *

وامرأة يهوى الحجر الأسود

من فمها،

ليغوص مسافة:

ثعبان وخريفين

بقشرة رأس/

* * *

عدت جريحا كالعادة

من فسطاط البدو

(البدو هم القوم البيض،

وهم أيضاً:

أهل البنت السمراء)

رأيت ظلالك/ . بعد رجوعى .

تتناوشها/ امرأتان من الشمطاوات

وتنهشها/ بعض كلاب الحى

جذبتك من شعرك وهربنا

كى نلتحف بدوامات الحرية/ قولى
هل كانت بشرى طفلتك من الحرية
أم من مصباحى الأخضر
وخلاياى الزيتونية؟

* * *

فيا بشرى/ حملت الأرض وصاياك الذهبية
لكن لم تحمل غير: سجائر أمك ودخان عظامى
عاد الولد العادى من السوق إلى حجرته السفلية
سلته فارغة.. كالعادة
وغمامته ملأى:/ بدنانير الشفقة
والبسمات المسلوقة

* * *

يا بشرى لا تبتسمى للصبيان العاديّين
فهم رجس من عمل الشيطان
ولا تمشى مرحًا فوق الأرض
لأنك أكبر من أن تنغرسى يومًا
فى لحم الأرض المسلوقة/ كالعجل
امرأة تصعد . كالفقّاعات المائية.

ويمضى النص دون توقف بهذه الطريقة التى يتعين على القارئ فيها أن يملأ الفجوات ويبتكر الروابط ويخوض فى مستنقع الشتات. لا يعينه فى ذلك سوى ضمير المتكلم الشعرى وما يفترضه من ترابطات تتوافق مع صورة العالم التى نعرفها، فلابد أن المرأة الأسطورية قد أنجبت له «بشرى»، ولابد للتناص مع الآيات القرآنية أن يمزج المقدس بالمتخيل وهو يصنع منها سبيكة النصائح الأبوية ذات الملامح اللقمانية، ثم لا تلبث إشارات النص أن تميل إلى نوع من التضافر المتوتر فى إيقاع غزلى يستمر عدة متواليات نصية، فى شعر تفعيله محكم، غير أن شراهة النظم لا تلبث أن تستولى على صوت النص فيصب إيقاعاته فى قطعة عمودية يضعها فى الهامش المعادل للمتن ويقول فيها:

أحبك من بعيد، من بعيد	وأنتظر السفينة للسماءِ
أحبك خلف شاشات الأماني	أحبك خلف منظار الرجاءِ
أحبك في الرسائل غير اني	نثرتُ الأبجديّة في دمائي
تقاتلني الدموع بألف سيفٍ	فأهربُ في حصون الكبرياءِ
يعانقني الحنينُ اقول كلاّ	حنين: انت شرّ الأصدقاءِ
إلي ان يشرق الفيروز منّي	سأبقي، يا غرامي، يا شقائي
أحبكَ، من بعيد، من بعيد	وانتظرُ السفينة للسماءِ

وهنا نلمس تعارض الأنماط العروضية فى السياق الواحد وهو يخلق تضاريس الشكل الشعرى، ويعود بنا إلى طبيعة التأليف

العربى فى المدونات الكبيرة، حيث اعتدنا امتزاج الإيقاعات والمستويات على غير نظام واختلاط السرد بالشعر فى استرسال مفتوح دون الاجتهاد فى تخليق شكل فنى مترابط يحول الأحراش إلى بساتين وفراديس إبداعية خلاقة.

رعدة الألوان والبطانة المفتقدة :

يبتلع شريف الشافعى فى هذه المطولة المرهقة سلاسل متوالية من الدفقات الشعرية التى تصلح كل منها لكى تكون نصًا مكتملاً يربط بما قبله وما بعده، لكنه قادر على الوقوف وحده وتحمل مسئولية معناه. والواقع أن الفواصل التى ابتدعها الكتاب لمقاطعهم الشعرية وتاريخ التقصيد والتفصيل لم يكن عبثًا يسمح بالنسف الشامل دون أخطار كبيرة. ذلك لأن حركات الكتابة ذاتها، ومواقع القراءة، وفواصل النقلات الواضحة، كل ذلك يسمح للألوان المختلطة المرتعدة فى النص أن تتمايز وتنحاز إلى بعض التيارات وتخلق مفاصلها النوعية التى لا يمكن تجاهلها فى التنضيد الأخير المكتوب، وإذا كانت مساحة اللوحة المكانية هى التى تفرض على التشكيل البصرى أن يتمحور فى مناطق مجزوءة، فإن توالى الصفحات فى الكتابة قد يسمح للكلمات أن تفيض من حافة لأخرى دون صعوبة، مع ذلك فإن القارئ لا يلبث أن يستشعر وجود هذه النقلات التى لا يعترف بها النص ولا يعطى لها نتائجها الدلالية، وبوسعنا أن نجرب قراءة بعض الأجزاء المتمايزة، خاصة إذا كان التوضيب الطباعى قد وضعها فى صفحتين متقابلتين، مما

يجعلها لوحة ترتعد ألوانها بشكل يكاد يكون مستقلا عن السوابق واللواحق، تحاول أن تقول شيئًا بمفردها. إذا أصخنا السمع لإيقاعها الخاص وفضائها التخييلى المميز تقول:

بين عروس القلب الغامضة

وبين عروس الصحراء

انقسمت أعضاء الزيتون إلى نصفين

وضاعت بين النصفين:

الأحبال الصوتية

والغدد الصماء

* * *

هل تلك الموسيقى

صاعدة حقًا..

من بندول العينين

ومن رجرجة الأحشاءْ.

ومع اتساع دائرة المشار إليه فى كل من العروسين وإمكانيات التأويل الخصب، فى القراءة المتمعنة للأغصان وللأحبال الصوتية غير أن احتمالا راجحًا يتراءى فى النص، يشير إلى أنه يتحدث عن عملية الخلق الإبداعى ذاتها وتأرجحها بين المعنى واللامعنى، بين

جسد الإنسان وقوام الكلمات. إلا أن عدم التحديد لا يلبث أن يطغى على النص فى المقطع التالى، حيث تنغرس السطور بين حافتى سؤال يخفى فى طياته فقرة نثرية محيرة، إذ يقول:

من أنت يا حسناء؟

مرة أخرى تنتفخ إفرازاتى المطاطية، كالبالونات الملونة الجميلة، أو كالأكياس الدهنية الخبيثة، لا أدرى، فقط أتذكر أنها طارت بى عبر بوابات مرمرية شتى، ذلك حينما طردتنى جاذبية الأرض، ورفضتنى سجاجيد القمر الحريرية، وغطت النعامة الخائفة (أو الخائنة) وجهها فى السماء من أنت يا جميلة الرواء والرداء؟

ومع أن دلالات الكلمات فى الشعر تتوالد عبر النصوص، وتتراكم من صفحة لأخرى حتى أن مفاجأتها هكذا عند تقليب الصفحات لا تمسك بها سوى المعانى الخارجية، غير المرتبطة بنسفها الحى المتنامى، فإن هذه التجربة المتطاولة فى صلب الكلام بشكل لا معقول تستمد استمراريتها كما ألمحنا من قبل من تواصل الذات فى مراجهة العالم، وهو هنا لا يتساءل عن مجرد أنثى جميلة، بل يرمز بها لكل ما اختزنته الأنثى الحسناء فى ضمير الشعر من دلالات، ويلقى بثقل وجوده المادى فى السطور النثرية المتخللة بين السؤالين بشكل مضاد لطبيعة الشعر؛ حيث لا يتحرج من ذكر الإفرازات والأكياس الدهنية الخبيثة وجاذبية الأرض فى مقابل سجاجيد القمر التخييلية الحريرية. وكأن القصيدة هى التى تختزل هذا التضاد الحاد بين نثرية الجسد وشعرية السؤال، وكلما

أعدنا قراءة النص، إذا كان هناك متسع من الوقت والطاقة للإعادة، أمكن لهذه الكلمات الملونة المرتعدة المدهشة أن تدعو قارئها إلى المشاركة فى صنعها. تمامًا كما تفعل للوحة التجريدية، حيث لا تضمر من المعنى إلا بقدر ما تفيض به عين المشاهد وذاكرته التأملية، وهى تأخذ فى اعتبارها بطبيعة الحال ما نتوقعه من هذا الذى تراه. وهنا نصل إلى نقطة أخيرة وهامة فى تحديد علاقة القارئ بهذا النص الشعرى وما يمكن أن يتوقعه منه. فذاكرة الشباب بحكم تجربتها قصيرة المدى، ومخزونه الثقافى المتراكم محدود، وهو يتمثل فى بعض التجليات التراثية من جانب، وبعض العناصر المتسربة من كتابات الرفاق من جانب آخر، لكن التجربة الحيوية المتمثلة فى خبرة الحياة اللاذعة بالكلمة والمشكلة للوعى الشقى بتحولات التاريخ هى التى تمثل البطانة الفكرية للنص، وهى بدورها لا تكون موقفا متبلورا مطابقًا لأية تجربة جماعية مصرية أو عربية، بل تتمتع بحيويتها الفردية المدهشة واختلافها الواضح عن المنظور الشائع بين شباب اليوم، بوسعنا أن نقول إنها تجربة طليعية لا يستقطبها حس قومى موحد أو شعور دينى بارز، لا تشير إلى هم سياسى مباشر أو رؤية اجتماعية ملحة، إنها بالأحرى تقع فى تلك المنطقة المشتتة التى لا تعرف لها هدفًا ولا ترى ضرورة لذلك. فهى تجربة موزعة على لحظات، تتكرر عشوائيا دون أن ينجم نسق خاص لتيار فكرى أو وجدانى عن هذا التكرار يبقى حثيثًا وفعالاً فى ذاكرة القارئ. تنزلق المقاطع والصور ليحل بعضها محل البعض الآخر دون أثر. ينتاب القارئ إلى جانب ضجر التفكك

شعور بالعبثة واللاجدوى، لا يحمل أملا فى التجاوز. هذه الفوضى المريعة فى الشكل الشعرى تترك نتيجتها الحتمية فى الفوضى الدلالية، لا يستطيع القارئ المنصف أن يغفل عرامة الموهبة الشعرية الخارقة التى يملكها المؤلف، لكنه فى الآن ذاته يستشعر إحساسًا واضحًا بالفقد والتبديد، فهذه الإمكانات الحقيقية لم توظف فى تخليق منظومات أو أنساق شعرية مركبة تصنع كيانها العضوى دراميًا أو ملحميًا أو حتى غنائيًا بما يمكن أن يمثل نقله نوعية في الإبداع الجديد للشباب، لو حاولت شيئًا من ذلك لفتحت آفاقًا جديدة فى الشعر المعاصر، فهل نتوقع لهذا الشاب أن يستثمر شلاله الهادر ويولد منه طاقة حقيقة تحرك لديه شهوة إبداع شكل أو أشكال شعرية قادرة على تجاوز التشتت وصناعة دلالات كلية تنتظم فيها تقنيات الحوار الإيقاعى التمثيلى وآليات التناص الداخلى لتعطى لروح النص ملامح قادرة على استثارة القراء جماليا والتأثير فى حركة الشعر المعاصر بما ينقذها من النثرية والترهل والتشظى؟ إنه أمل كبير نرجو أن يتوفر له بعيدًا عن الغرور والعناد، وهو جدير بتحقيقه على أكمل وجه.

شعرية فرسان الثغر*

ربما وضعنى هذا الملتقى فى موقف عسير لم أتعوده ولم أتدرب كثيرًا عليه عندما طلب منى أن أقوم بالتعليق دفعة واحدة على مجموعة من دواوين أربعة فرسان كبار من شعراء الإسكندرية، وأنا الذى تعودت على تأمل الديوان الواحد لكل شاعر، بل القصيدة الواحدة له، فى محاولة متأنية لاستجلاء ملامحها واكتشاف عالمها والتكهن برؤيتها. فكيف يمكننى أن أدخل هذا السباق المحموم مع النصوى المتدفقة والدواوين المتلاحقة لعدد من أبرز الشعراء وأكثرهم خصوبة وثراء، فى الفضاء الإبداعى للثغر المصرى؟

قلت فى البداية لابد لى من تحديد مساحة المتابعة، باختيار آخر مجموعة شعرية لكل منهم حتى يمكن أن أشير إلى النقطة التى وصل إليها - لا فى سباقه معى، فسوف أكون المتفرج الخارجى

---

* ألقى هذا البحث فى ندوة عن الشعر السكندرى.

. وإنما فى مسيرته الشعرية وموقعه من رفاقه على أقل تقدير. بهذا أحدد الأشواط وأحصر المسافات وأحاول متابعة هؤلاء الفرسان فى ركضهم العنيف.

وربما كان أولهم وهو فوزى خضر فى ديوانه **من سيرة الجواد المعاند** هو الذى فرض علىّ هذه الصورة ، ومن ثم أصبح من حقه أن أبدأ به، لوعيه الشديد إلى درجة «الهوس» بفكرة التسابق الشعرى وتمثله العميق لمسيرة الزمن وحرصه المفرط على التقدم حتى لا يضيّع معنى اسمه فى الفوز، ولا غاية حياته الإبداعية فى النجاح المدوّى. وقد تماهى «فوزى» بشكل بديع مع تقاليد الفروسية النبيلة فى الثقافة العربية عندما تمثل صوت الجواد الذى يحدث نفسه ويخاطب محبيّه ويجسّد انكسارات روحه وانتصارات نضاله فى صور متوهّجة متلاحقة.

وأبرز تقنية شعرية يعبِّر بها الشاعر عن تجربته فى الركض الإبداعى تتمثل فى صراع الأشكال الشعرية العروضية والمتحررة منذ البداية إلى الختام. فمع أنه يتحدث عنه بضمير الغائب إلا أنه ينضح بحرارة السيرة الذاتية عندما يقول:

الجواد المعاند يدخل فى الشمس، تدخل فيه

وتخرج منه صهيلا حمحمة،

تتناثر تحت سنابكه. شعلاً من شظايا النجوم

وينفجر الماء فى جسد الأرض، يجنح فيها الجواد المعاند.

ثم لا يلبث أن ينقلب إلى ضمير المتكلّم رافعًا برقع الغياب:

أجيئك ملتهبًا، أتخاصم والأرض، تشتغل الرأس فى الشمس.

حتى يلهج بالتراتيل التقليديّة:

كلمـــا انبت اللّهـــيب جـــدارًا	يحــدث الماء فى لهـيبى شـرخًا
وإذا رمــت أن تـكـونـى عــــــشًا	كنت لى في بداية الخطو فخًا
فــتــعـــالى كــمـــا تـكـونـين إنى	ـ دونك ـ العظم ليس يحفظ مخًا

فكأن نثـار الخطوات الراكـضـة التى تنتـزع نفسـهـا من أرض التقـاليـد الشـعـرية المسـتـقـرة هى التى تشـعل وهـج الصـراع الذى يتحقق به الوجـود الشعـرى الخلاق لهذا الكائن الطموح. والطريف أن هذه السيرة العنيفة الدرامية المحتدمة تنتقى مشاهد مختارة من الطفولة الأولى إلى الارتطام بشوارع المدينة والضيـاع فى لافتاتهـا الضوئية الباهرة قبل أن تقفز إلى الحلقات المثيـرة من حياة مفعمة بالتمـرد والانكسار. ولعل صورة المرض القـدرى الذى كاد يدمر حياة صـوت القـصـيدة ومـا برق فى ثنـاياها من وميض الحب أن يكون من أعتى هذه اللحظات. غير أن التجربة التى يخف إليها إيقاع الديوان بفرحة إنسانية غامرة تتمثل فى نشوة الأبوة:

الجواد المعاند صار أبا

يتخايل بين الجياد

ويصهل مفتخرًا بالوليد الجديد

مهره..

لهب الشمس يعرفه

والنجوم تدثّره

والحنان يحفّ به..

وبقدر ما ترتفع به هذه النشوة لآفاق التحقق الوجودى بعد إثبات الذات إبداعيًا تكون القفزة الدرامية الموجهة فى تعرّض هذا الابن للخطر الفادح عندما «سقط المهر مريضًا» ودار به الجواد على أطباء العالم حتى تماثل للشفاء عندئذ يدور حوار آخر فى بنية الشعر تتعدّد فيه مستويات اللغة إذ تدخل اللهجة العامية فى النسيج الشكلى عبر أغنية كانت تردّدها الأمّ للصبى المريض:

كان يا ما كان

فى حكاية من زمان

كان فيه وَلَد صُغَيَّرْ

مسافر فى الزمان... الخ

هذا التحنان الذى تجلبه لهجة التدليل العامية يضاعف من قوة التوظيف الدرامى لحوار الأشكال الشعرية فى الديوان، ويضفى عليه بعدا أكثر إنسانية وضعفًا وجمالاً فى الآن ذاته. فحركة البنى اللّغوية والإيقاعية هى التى تحدد الدلالة الشعرية وتكشف عن تموجاتها الشجية.

ولا يلتزم الديوان، وهو يحكى مقاطع من سيرة هذا الجواد الجموح، بما يتطلبه السرد عادة من تتابع وملء للفجوات وتغطية لكل المراحل - فهذا من شأنه أن يصيب شعرية النص الدرامى فى مقتل - بل يعمد إلى الرمز والتكثيف والقفز على فترات طويلة حتى يبرز توهج الصورة ويضمن ارتفاع الموجة التعبيرية إلى الذروة الدلالية الملائمة. وتقوم عمليات التضفير التى يحرص عليها الشاعر بين الأشكال المختلفة بدورها فى التعبير عن مجرى الصراع، فيعود الانكسار للأشطار الشعرية المتوالية قبل أن يعبر عن تجربة الزمن الغريب فى المنفى القريب فى «سرت»:

الجواد يغادر هذى البلاد

يقدم بعض شهاداته

للجان التعاقد

يحشر فى الحافلات

تسير به فى الصحارى..

كم عامًا مرت..

منذ الشهر الماضى

حتى الآن..

هذا هو منطق الزمن الداخلى الضائع فى سباق الشعرية والحياة. ولا يلبث الجواد - حتى يظل معاندًا، لا مدجنًا ولا معلقًا فى عربة لقمة العيش - أن يرتد إلى ركضه وحمحمته فى ميدانه

وعلى صخور وطنه. وتظل تجربة هذه السيرة الشعرية المفعمة بغرور الإبداع والملتهبة بنار الصدق تمثل لحظة تفوق مدهش لأول هؤلاء الفرسان الأربعة.

- يقدم ديوان الشاعر أحمد فضل شبلول **الطائر والشباك المفتوح** نموذجًا دالاً لشعره وإشارات كاشفة عن عالمه. وتمثل القصيدة الأولى منه - وهى التى تمنح الديوان عنوانه - مدخلاً واسعًا لرؤيته. فالطائر يرمز إلى روح الأسلاف التى يدين لها الشاعر بالحب والولاء كما تتجسد فى أبيه على وجه التحديد، والاستفهام الذى يستهل به أبياته:

من أى مكان ستطل الآن؟

من أى الأركان إذن ستجىء؟

لا يلبث فى نهاية المطاف أن يصبح شعورًا حادًا يملك على الشاعر أقطار نفسه بأنه لا يزال محاطًا به من كل ناحية:

أنت معى مازلت

تحاول تخفيض الأسعار

وإيقاف نزيف الدمّ

ما زلت تحاول

تحرير النفس من النفس

وتقويض الظلمْ

أنت معى

ما زلت تحاول

رفع الأنقاض عن الوجه البشرىّ

وأنا..

ما زلت أحاول ترتيب العالم

داخل شعرى.. بعد

رحيلك.

ومع أن أستحضار «روح الأب» فى لحظة تأمل ونجوى ومكاشفة تقتضى التحليق فى تأملات أكثر تجريدًا وأبعد عن الواقع المحسوس للعالم الخارجى فإن هبوط الشاعر بشكل مفاجئ إلى تفاصيل «تخفيض الأسعار» و«تقويض الظلم» المسرفة فى حسيتها مثل «رفع الأنقاض» عن وجه البشرية، كل ذلك يجسد أسلوب شبلول فى التعبير الشعرى. فهو شديد الارتباط بالأبنية المادية والمعنوية الموروثة، يتمسك بجذر التفعيلة، ويحرص على إبراز الايقاع فى القوافى المتتالية ولو بشق النفس. كما يتمسك بهذا الجانب التصورى الحسى الملموس مع قدرته على طرح رؤيته بحذق فى كلمات يسيرة وحاسمة فى نهاية الأمر؛ لأن محاولة إعادة ترتيب العالم شعريًا أبلغ فى الدلالة على تدخل حيوات الأجيال وأعمق فى الإشارة إلى الزلزال الذى أطاح بالشاعر عند فقد مرجعيته المباشرة المرتبطة بالأسلاف من جميع الصور الحسيَّة السابقة.

على أن فى القصيدة نفسًا آخر هو الذى يمثل العصب الحساس لشعر شبلول كله، ويتمثل فى هذا التماهى بين الفنان والمكان، بحيث تصبح جمالياته هى التى تشكل وعيه وتحدد مفردات تصوره للكون. الإسكندرية ليست بالنسبة إلى فضل شبلول مجرد مكان للميلاد أو الإقامة، ولكنها وعاء روحه وجسد شعره ومجلى حياته:
فحين يستعيد ذكرياته مع أبيه يبرز منها:

كان رصيف البحر..

وكان الفل..

وكان الورد..

وشقشقة الفجر.. لنا

كان العصفور يحطُّ على كتفينا

ويزقزق للأسماك

فتصحو.. تجرى فوق الماء

تنادى الأعشاب

وتدخل بيت عروس البحر.

فحين يأخذ الشاعر فى تعداد مفردات «الثغر» والإمساك بملامحه يصبح شعره أكثر طلاقة وأقل تعثرًا. فلغته بحريّة ومعجمه اسكندرى بحت وبيت شعره الأساسى هو ما تبنيه عروس البحر بين أمواج الإيقاع. إن الحس الوضىء والمشهد المتوسطى

المفتوح على جمال الفضاء يمثلان الخلفية التشكيلية المنسكبة فى كلمات الشاعر والمحددة لإطار وعى قارئه بعالمه، بحيث لا تقوم أية صعوبة لحنية أو دلالية فى اندماج هذين الأفقين فى حضن واحد مفعم ببهجة التحرر. وحينئذ تتحقق شعرية فضل شبلول فى أجمل تجلياتها الإبداعية.

ـ أما الفارس الثالث الذى يدعونا لتأمل تجربته فهو صلاح اللقانى، وكنت أؤثر أن أعرض ديوانه الشعرى الأخير **تاسوعات** الذى نشر عام ١٩٩٦ اتساقًا مع المنظور الذى اعتمدت عليه فى دراسة الشاعرين السابقين من الاعتداد بآخر إنتاجهما. لكننى بعد أن قرأت هذا الديوان الأخير وجدته يتسم بطابع تجريبى مغرق فى توظيفه للأساطير والموروثات القديمة، خاصة فى الأجزاء الأولى منه، قبل أن يفرغ إلى توقيعاته الشعرية المكثفة العنيفة، ويستخدم شكل قصيدة النثر فى مجمله، ولكى يكون هناك تناغم بين التجارب التى أعرضها فضلت أن أعتمد على ديوانه قبل الأخير **ضل من غوى وسر من رأى**؛ لأنه أكثر تمثيلاً لما أحب أن أبرزه من شعريته، ولأن إيقاعه الراقص يقترب من خطوات الفرسان الراكضين دون تعثر نثرى. وما زلت لا أفهم جيدًا لماذا يتخلى الشعراء المتمكنون من توظيف الأبنية الموسيقية فى التعبير القوى عن تجاربهم عن هذا الشكل ويعمدون إلى تعطيل طاقاتهم قصدًا فيقطعون بقصد حبال التواصل الممتع مع جمهرة القراء وهم قادرون عليه.

المهم أن صلاح اللقانى صوت متميز فى شعرية أبناء الإسكندرية والبحيرة، يممن فى استقراء العناصر الموروثة وإنطاقها بدلالات جديدة مثقفة. وهو فى هذا الديوان يقيم مدائن للشعر على أطلال النسغ الحى من صور المدن القديمة، مع أن مخاطبته الأنثوية تتلبس بأشكال ورؤى عديدة، حتى يسترد القارئ حريته أمامها فى التأويل والفهم والذهاب فى ذلك كل مذهب. فهو يقول مثلا فى قصيدته «زمن البيع»:

هى الآن تمسح وجه المدينة بالحزن

قالت لها ساعة البيت

صومى إذا اتسخ الخبز لا تأكلى

من طعام اللئام

وإن دق عبد على الدف لا ترقصى

واجذبى حول وجهك طرف اللثام

أتى زمن البيع

والمشترون انتهوا من حساباتهم

منذ تسعين عام

أضاعوك من قبل أن تولدى

ثم جاءوا إليك بطفل حرام

وأبكوك من قبل أن تضحكى

ثم قصوا لسانك عند الكلام

وحين ارتميت على مسند العمر منهكة

جاء ذئب البرارى بزى الطبيب

وفأر الحقول برأى اللبيب

وأضحوكة القوم والبهلوان

وغنوك لحناً رخيص المعانى

وقالوا كلاماً... بغير معان.

ومع أن هذا المقطع لا يقدم بمفرده، بل يمثل بنية صغرى فى بنية النص الشعرى الوسيطة. وفى بنية الديوان الكبرى، فإن بوسعنا أن نحدّق فيه لنشهد كيف يتمثل الشاعر عالم العصر الوسيط بجواريه وقيانه ونخاسته، وكيف يستحضره إلى هذا الزمان لإدانة القيم التى مازالت مسيطرة عليه فى أمثولة ذ ريبة ذات مستويات دلالية عديدة تدعونا إلى أن ننفذ إلى بعض طبقاتها العميقة. فالنموذج الذى يقدمه الشاعر يتجاوز حدوده المباشرة؛ لأنه قادر على أن «يمسح وجه المدينة» كلها بالحزن. وساعة البيت التى تنصحها بالترفع والصوم ليست سوى رمز لزمن التقدم الحضارى فى أغلب الظن، وهو الزمن الذى يتناقض مع «زمن البيع». وإذا كانت القصيدة غير مؤرخة بشكل خاص فإن الديوان الذى يضمها قد نشر فى التسعينيات. والعقدان السابقان عليها اتسما فى الضمير الجماعى المصرى بأن كل شىء فيهما . من قيم

وأعراف ـ قد اهتز بشكل عنيف، الأمر الذى يجعل هذه الإشارات تحيل بالضرورة على السياق الثقافى العام للوطن. لكن الشاعر عندما يحدّد التواريخ: «المشترون انتهوا من حساباتهم منذ تسعين عام». فهو يكاد يتطابق مع زمن الاستعمار لمصر ومحاولاتها الدائبة فى التحرر والاستقلال الحقيقى. وبوسع القارئ أن يلتمس مرموزًا إليه فى مقابل كل من «الطفل الحرام» و «الذئب الطبيب» و «فأر الحقول». غير أن هذه الإشارات، التى لا يمكن أن تكتفى بذاتها وإنما تتطلب جهدًا قرائيًا خلاّقًا للتفسير والتأويل، تجعل مذاق الشعر مختلفًا عن الشعر الغنائى العادى، وتجعل الرقصة الإيقاعية ملطفة لما فيه من دعوة إلى التفكير والتبرير. فإذا ما دخلنا بعض «المنازل» التى يفتحها لنا صلاح اللقانى فى هذا الديوان وجدنا أن التأمل ممتع والدلالة مراوغة والشعر متجسد فى مثل قوله:

قال لها: شربة ماء

فدخلت

بجيشها الذى يقوده الخليفة المنصورْ

تاركة نرجسها الأبيض فى طاقة بيتها

وبلبلاً على جدار قبلة

انتظر انبلاج جسمها من الباب

وأدنى قلبه من وطء خفّها

وعاش دهرًا

فى ازدحامه بها

وجاءت المرأة: مهرجان وردة

وزهو سنبلة

محروسة بعاجها وتاجها

منذورة للموت فى انفجار رغبة

وفى احتضار قنبلة.

وحين ذاق طعمها اللذيذا

أدرك أن ماءها كان نبيذا.

والتقنية التعبيرية التى يوظفها الشاعر واحدة، وهى الأمثولة التى تفتح باب القراءة وتفجر طاقة الشعر من برائن السرد، وتسمح لنا بمطارحة التاريخ ومداعبة الشهوات معًا، فلشعر صلاح اللقانى جاذبية أيروسية فائقة تجعل تجربته محفورة فى الوعى.

ـ أما التجربة الرابعة فهى تجربة أصيلة متفردة، لأستاذ كبير، لم تستنزف البحوث عرقه الشعرى الأصيل ولم تجفف ينابيع الإبداع لديه كما يحدث عادة لدى الأساتذة الذين يتعرضون للهب الدراسة وضوء النقد فتهرب عرائس الشعر من بين أيديهم. لكن الدكتور فوزى عيسى يقبض على أطيافه وألحانه ورؤاه برفق ومهارة وحذق، وديوانه الأخير **ثقوب فى ذاكرة النهر** يتميز بالنضج والعرامة

والقدرة على التواصل الجمالى مع قرائه. وهو يوظف ثقافته فى كتابته الشعرية دون أن يشق على المتلقى، فهو من أنصار ما أطلق عليه «المدرسة التعبيرية» التى تتميز بحضورها الشعرى الواضح. يقول مثلاً عن القضية التى رأيناها عند صلاح اللقانى - على طريقته - فى قصيدة طللية:

قف نبك أطلال الأحبة

والوطن

رحلوا،

فأقوى القلب بعدهمُ

وأرقه الشجن

- وطنى الذى قد كان

صار الآن نخاسًا

يبيع بنيه،

يلقيهم كأكوام القمامة

فوق أرصفة الشوارع،

يستحل دماءهم

ويضن - إن ماتوا - عليهم بالكفنْ

- قم هاتها .. فالحلم شاخ

وما وهنْ

صفراء.. تُذهب عن لياليك
الحَزَنْ.

إن الشاعر لا يراهن ولا يراوغ، يقولها بشكل صريح مباشر متدثرًا بعباءة الشاعر القديم وموظفًا لتقنيته التعبيرية وتاريخه الشعرى. إنه يستنبت قوله فى التربة ذاتها كى يحيلها على أفقه العصرى المرور ويمعن فى المقاطع التالية فى السبيل نفسه دون أن يدهش القارئ أو يشق عليه.. ومع أنه يحاول أن يطعم لغته بعناصر رمزية ومخيلته بأشواق أسطورية، فإن وضوح الهدف التعبيرى لديه وإيثاره لعمليات التواصل والفهم يجعلان شعريته من ذلك النوع الذى يشبع القارئ المتوسط دون أن يثير فضول القارئ المثقف المتطلع إلى أفق جديد مفعم بتوتر التجارب المحدثة. إنه يصل فى أسلوب التعبير إلى مداه من استثمار للإيقاع المضبوط وإبراز للصورة الجليلة وإحكام للبنية النصية. وهو يقول أشياء بالغة الخطورة والأهمية، مثل قصيدته عن مدن الملح التى يقول فيها:

. هذى مدن
لاتعرف من كل الأطيار
سوى الغربانْ
لاتعرف غير اللون الأسود
من كل الألوانْ

لون وجوه الناس،

جلابيب النسوة

إسفلت الشارع

لون النفط

قلوب القوم أحاديث الكهّانْ

حتى ما يلفظه البحر هنالك

من مرجانْ.

ومع القسوة الهجائية التى يتسم بها هذا المقطع، والتطرف الشعرى الذى يتجلى فى منظور صوت القصيدة وهو ينقد حياته ويدين تجربته فى معايشة هذه المجتمعات، فإن التدفق التصويرى، والانسجام الشديد إيقاعيًا ولونيًا ودلاليًا، والتنامى الواضح فى التعبير، كل ذلك يجعل هذه القصيدة بمقاطعها العديدة من أشد ما قيل فى هجائيات النفط وعذاب الهجرة المصرية فى هذه البيئات حدة وعرامة. والغريب أن فوزى عيسى الذى يبتلع الصحراء العربية والرياض الأندلسية وثقافة التاريخ كلها فى جوفة يستطيع أن يبدأ من التعاطف والحنو على ضحايا الطبيعة والتقاليد هناك، يستطيع أن يصرخ بهذا العنف لإدانة ما يرى دون أن يلعب التاريخ والفكر دورهما فى تحفيزه على اكتشاف جماليات المكان وعذابات الإنسان لمن قضى عمره فى الكشف عن أمجادهم الماضية. ما يهمنا من هذا الشعر هو بلاغته الآسرة وقدرته على الركض السريع فى أشواط الشعرية، بما يضمن لصاحبه موقعًا متميزًا بين فرسان الشعر، ويضمن لقارئه تجربة غنية حادة مفعمة بالحيوية والجمال.

عالية شعيب ومحاكمة الشعر

لعل الحكم بالسجن، الذى كان قد صدر مبدئيًا من محكمة كويتية، ضد الكاتبتين عالية شعيب وليلى العثمان، أن يكون أول سابقة من نوعها فى الثقافة العربية الحديثة فى مقاضاة الفكر الإبداعى للمرأة، وتجريم الخطاب الأدبى، المتمثل فى الشعر والقصة، مع عدم انتمائه الفكرى للبحث الدينى أو السلوك العملى المباشر، بل لا أكاد أعرف حكمًا قضائيًا من قبل يدين التعبير الشعرى والقصصى بقوانين وضعت لضبط سلوك الأفراد فى المجتمع وضمان حرياتهم الفردية والحفاظ على منظومة القيم العامة، الأمر الذى تداركه حكم الاستئناف فيما بعد. وإذا كان من البديهى القول بأن وظيفة الأدب - شعره ونثره - خلق عوالم متخيلة، تضاهى العالم الحقيقى، فإنه يصف علاقات وهمية، بين شخصيات ورقية، لا وجود لها خارج الصفحات. ومحكمته الوحيدة

حينئذ هى الرأى العام للقراء، وقضاته المؤهلون بحكم خبرتهم وتخصصهم لتناول هذه العوالم بالتحليل هم النقاد المحترفون فحسب. أما المحاكم المدنية والجنائية، الجزئية أو الكلية، فهى غير مختصة على الإطلاق بوضع قواعد التعبيرات الشعرية، ولا كشف نظم التصوير القصصى، ولا استخلاص مبادئ الأخلاق من القصائد أو الروايات أو الحكم على منافعها وأضرارها الجمالية. ومن ثم فإن الدفع الأول الذى ينبغى الاحتجاج به أمام هذا الحكم هو رد القضاة عن النظر فى الدعوى لعدم الاختصاص فى الأدب . وإذا كان من الضرورى النظر فى الدعوى فلابد من استدعاء الخبراء وأخذ شهادتهم. أما أن يحكم القاضى بعلمه، ويجعل من نفسه قارئا نموذجيا للخطاب الأدبى، ويشير بيده إلى المؤلفة يسألها ان كانت تصر على تبنى ما كتبته من إبداع، ولا تتبرأ بخفة منه، فهذا مخالف لمنطق القانون ومقتضيات العدالة. والسبب الرئيسى فى دلك بسيط جدًا، وهو أن «المعنى» فى الخطاب الأدبى يختلف جذريًا عن «المعنى» فى اللغة العادية التى تجرى بها معاملات الناس وعلاقاتهم التى تدخل تحت طائلة القانون. فخاصية المعنى الأدبى الجوهرية أنها «متعددة»، العبارة الواحدة يمكن أن يقصد بها دلالات مختلفة باختلاف السياقات والأفهام.، وليس هناك سلطة قاطعة يمكن أن تحدد قصد الكاتب منها، فلا يمكن إدانة مثل هذه العبارة قانونًا؛ إذ إن الإدانة تصبح حكمًا على النوايا وتفتيشًا عن الضمائر الخفية، وهذا ما نعبر عنه فى النقد الأدبى بمشكلة «القصديَّة» المتروكة للقراء وحدهم. وأقصى ما

يمكن أن يسأله القاضى للكاتب حينئذ هو ما قاله النائب المصرى الأستاذ محمد نور الدين فى العشرينيات من القرن الماضى للدكتور طه حسين فى مساءلته عن كتابه **فى الشعر الجاهلى**: هل تقصد الإساءة للدين؟ والاكتفاء بنفيه لذلك، فليس هناك مفكر أو مبدع يعمد إلى الإساءة المقصودة لعقائد قرائه أو جرح إحساسهم وهو يتواصل معهم جماليًا حتى وإن بدت بعض عباراته موهمة بذلك فى بعض التأويلات، ذلك أن مجالات الرمز والإيحاء والتصوير والمبالغة هى التى تحكم لعبة التعبير الأدبى، وتراوغ دلالاته وتغير مقاصده، وتضع القارئ فى موقف حر يسمح له بأن يختار منها ما يتواءم مع درجة وعيه بذاته، ومستوى إدراكه للعالم من حوله. وقد كان المتنبى عميق الوعى بدور القارئ فى فهم النصوص الأدبية طبقًا لخبرته ومعارفه، وكفاءته فى التذوق عندما قال:

وكم من عائب قولا صحيحًا ... وآفته من الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه ... على قدر القرائح والعلوم

فآذان الناس هى القراطيس التى تبتلع من معانى الكلام على قدر سعتها، وكفاءتها ومعرفتها. فإذا كان هذا القرطاس صغيرًا ضيقًا أساء السمع والقراءة والفهم، وتوقف متشنجًا أمام معنى واحد من دلالات الكلام المتعددة؛ أما إذا كان رحبًا عميقًا مزودًا بالمعرفة والوعى فإنه يصبح قادرًا على التأويل والاستيعاب، والفهم المحب الودود.

الشعر واسم الجلالة :

ولكى يكون دفاعنا النقدى عن حرية الإبداع فى الخطاب الأدبى شهادة موثقة دقيقة فإننا نتناول بالتفصيل التهمة التى دينت بها الشاعرة الكويتية عالية شعيب، لنتبين مدى صحتها، وسلامة الفهم الموجهة إلى عباراتها. فقد أخذت عليها المحكمة - كما نشر فى صحيفة الحياة - أنها أصدرت كتابًا بعنوان **عناكب ترثى جرحا**. فيها عبارات تمس الذات الإلهية، وعبارات منافية للآداب ومخلة بالحياء».

ومن حسن الحظ أن لدى نسخة من هذا الديوان الشعرى ضمن دواوين أخرى للشاعرة، وهذا ما يجعلنى أفردها بالبحث والمناقشة دون زميلتها المبدعة ليلى العثمان التى لا تخرج كتابتها السردية عن قوانين الأدب الفنية. وقد دققت فى قراءة جميع دواوين عالية، لاستخراج كل المواضع التى وظفت فيها شعريًا اسم الجلالة المقدس، لاكتشاف مدى مساسها - كما يقول الحكم - بالذات الإلهية. وكانت مفاجأة مدهشة وأليمة أن أجد عكس ذلك تمامًا؛ إذ لم يرد فى الديوان الأول اسم الله إلا مرة واحدة محوطة بأعلى درجة من التقديس والاحترام والتبجيل، بحيث لا يخطئ أى قارئ فى فهمه مهما كان حجم أذنه كما يقول المتنبى. وقد جاء فى مقطع من القصيدة الأولى فى الديوان، وهى معنونة بكلمتين:

إحداهما «صعود» وتشير إلى الارتقاء فى معراج المعنى، والثانية هى كلمة «كويت» الوطن المحبوب للشاعرة وقرائها. وهى تتغزل فى

المقطع الأول من القصيدة بحروف اسم الكويت، لمداعبة المشاعر الوطنية النبيلة بقولها :

- فى عنق الكاف/ تحلم/ بفك جديلتها للبحر

- يحلم/ بأن يكون جسده/ امتداداً لخلايا الصحراء

- من نبض الواو/ ينهمر ملح/ فى الكوخ العتيق

- يحشو أبى وسادته / ببياض رؤى

- فى بؤرة الياء/ تصر على غسل ملابسها

- على صخور البحر

- فى فيروز التاء/ يشهق قلبى/ مهتديًا بنجمتين

- أضع جبهتى على قدميك/ أصلّى.

ليس هناك فى هذا المطلع الشعرى سوى التصوير الرمزى الرشيق لعشق الوطن الذى يوازى فى وجدان الشعراء جنة الخلد، والتلاعب الحر الجميل بحروف كلمته على سبيل المجاز، والاحترام العميق لقداسته التى لا تتنافى على الإطلاق مع قداسة الصلاة. بل تستمد منها جلالها ورهبتها وخشوعها العميق؛ لأن الانتماء الشريف للأرض والأهل هو أعظم تجربة فى الحب الخالص. يمهد المطلع للمقاطع التالية ويفرش بالنور درب معانيها الجميلة الجليلة، حتى إذا جاءت الشاعرة إلى ذكر الله - وليس بوسع أية سلطة أن تحرم ذكر الله فى الشعر أو غيره - كان ذلك فى إطار المحبة

السابقة والإجلال الفائق. فبعد مقاطع تردد فيها لازمة «أحلم بكويت» تصور فيها ما تحلم به لبلدها من مجد وسؤدد - ومن اللافت أن هذه القصائد قد كتبت عام ١٩٨٩، أى قبل الاجتياح العراقى الغاشم - تقول الشاعرة:

أحلم/ أن أعبر/ للحظة فقط/ خريطة الله السرية

فأكون فيروزة الفضاءات الأولى/ أو لؤلؤة فى خاتم أبى

أو السمكة الأولى/أو الفراشة الأولى.

وللقراء - وهم الحكام الحقيقيون على الشعر وقضاته - أن يتمثلوا هذا الحلم النورانى العجيب للشاعرة المبدعة التى تريد أن تعبر خرائط الكون السرية، فتنسبها إلى خالقها - كما ينبغى أن ننسبها دائمًا - لكى تكون فيروزة فى نقائها وصفائها، أو لؤلؤة أو سمكة أو فراشة؛ أى لتكون جزءًا ثمينًا حيًّا من عناصر الطبيعة البديعة، يخترق الفضاءات ويسمو بروحانيته إلى السماوات. ففى أى منطق من الفهم أو الوعى، أو أية درجة من الحس باللغة أو الأدب، يمكن أن يعتبر ذلك تجريحًا للمقدس أو مساسا بالذات الإلهية؟ أظن أن هذا المستوى من «إساءة الفهم» والرجم بالظن وإقحام المقدسات فى مماحكات الدعاوى القضائية هو الذى يمثل بالفعل عدوانًا على قيم الدين السمح، وإرهابًا للمبدعين الحقيقيين، وإدعاء باطلاً ليس له أية حجة أو برهان.

وحتى لا يظن القارئ أننى أغفلت بقية حالات توظيف اسم الجلالة فى شعر عالية شعيب، فقد قمت بإحصاء ما ورد من ذلك

فى دواوينها الأخرى فلم أجد سوى تعبيرين آخرين لا يخرجان عن هذا الإطار التصويرى الجميل. أحدهما فى مجموعة أشعار الذخيرة فىّ، **اصرخى فى دمى** وهى ديوان مفعم بعشق الوطن بعد نكبته العارمة، حيث تناشده بقولها:

. كويت عودى/ لك نبضى/ لك فحيح فستان/ يشتهى الرقص على رمش الفرح

عودى لعبق الطين/ يغمس أبى قدميه فيه

فيكون نبضة فى حجر/ حدقة فى جدار.

كويت: كان الله هنا/ كان الحب

تغزلين من ماء براءته غدك.

وهو السياق القدسى المحبب للوطن والأبوة والألوهية التى يعمر بها الكون حبًّا وبراءة وجمالاً، لا ظل هنا لأى انتقاص أو أية نبرة من السخرية. أما المرة الثانية التى يرد فيها اسم الجلالة فى شعر عالية فتأتى فى ديوان **نهج الوردة** - لاحظ التشاكل الجميل مع قصيدة شوقى ورواية «أومبرتو إيكو» اسم الوردة، وتقول فيه:

. قال:

لماذا يسرق الليل عتمته من أحداقك؟

ألا تكفيه ألوان الله؟

عشب الرئة يتجاور

قلبى يغمض فيض نبضه/ يهدأ.

ومع أن السياق هنا غزلى إنسانى، فإن ذكر الألوان الطبيعية فيه، ونسبتها إلى الله، لا يمكن إلا أن يفيض بعاطفة جميلة محببة، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن الشاعرة فنانة تشكيلية أيضا. وأن حياتها مع الألوان وبها تجعلها تستنطق لها من المعانى والدلالات ما يسمو بالروح ويكشف عن بهاء الوجود الإنسانى.

اخلاقيّات الشّعر:

أما الجزء الثانى من مبررات الحكم بالسجن على الشاعرة ورفيقتها فهو إستخدامهما «لعبارات منافية للآداب ومخلة بالحياء». ومن المفارقات الطريفة أن تستخدم كلمة الآداب هنا لا بمعنى فنون التعبير القولى التى تنتمى الكتابة الإبداعية إليها، وإنما بمعنى «المواضعات الاجتماعية»، وذلك فى مغالطة واضحة ومكشوفة؛ ذلك لأن الفنون لها مواصفاتها وقوانينها الخاصة التى تخضع لها، وكل من يمارسها بالإبداع أو البحث أو القراءة الصحيحة يعرفها جيدًا.

ولأن قضاة اليوم ليسوا فى علم قضاة الأمس، ولا فى فقههم ولا معرفتهم بفنون اللغة والأدب، فلن نستحضر لهم نموذج القاضى الجرجانى الذى وضع الشعر بمعزل عن الدين والأخلاق، وجعله قرينا للشر لا يقوى إلا به، حيث تتاح له الحرية الخلاقة، وإنما نستحضر جملة من المفاهيم الأولية عن طبيعة الشعر ووظائفه. فلم يقل أحد على الإطلاق إن منها الدعوة الصريحة لمكارم الأخلاق، وإنما وظيفته الحقيقية هى تحرير اللغة من أوضاعها القديمة،

واقتراح مجازات جديدة ورموز طازجة تضفى عليها حيوية وجمالاً وتجعلها قادرة على تجديد وعى الإنسان بذاته وبالكون من حوله. وكلما علت رتبة الشعر قام بدوره فى تحرير وجدان قارئه وتنشيط خياله وتنمية كفاءته التعبيرية وتحريك مشاعره الإنسانية. وسأختار قصيدة واحدة من شعر عالية شعيب أحسب أن مثلها هو الذى دفع القضاة إلى تجريمها، وإن كانت مواد القانون لا تسمح لهم بالحكم عليها بالسجن نتيجة لها، فأقحموا التهمة الدينية الأولى - الباطلة - عليها حتى ينتقموا من شجاعتها الإبداعية الفائقة فى التعبير الفنى المثير.

تقول فى قصيدة «قبل طبق الحلو»:

. فكرت أن أستأذن التفاحة/ لم تجب

رششت عليها الماء بحب/ فسطع عريها

جلستْ فى شريحة شمس/ تفخر

تتأمل لؤلؤ فخذيها وصدرها / قبّلتها/ وداعًا.

على مائدة العشاء/ تحدث الجميع وضحكوا

كان صحنى خاليا/ من قطعة تفاح.

وأحب أن أذكر القارئ بما أشرت إليه من قبل عن مستويات المعنى الشعرى المتعددة، فإذا كان النص يتحدث حرفيا عن تفاحة، فلا بد أن القارئ الفطن يجسدها فى امرأة، ليدرك الإشارات

الغزلية الصريحة فيها، ويستمتع جماليًا بالمفارقة الطريفة فى نهايتها، حيث تتراءى التفاحة فى تشبيه معكوس لما يتسع له خيال القارئ من بدائل أنثوية.

هذا النوع من اللعب التصويرى هو صناعة الشعراء على مدى التاريخ، وليس بوسع أحد من القضاة أن يحرمها عليهم، دفاعًا عن الآداب؛ فهذا هو جوهر الآداب وحياتها فى كل العصور. وما اقترفته الشاعرة هذه المرة هو أنها جرحت الحس البطركىّ العربى الذى لا يتوقع من المرأة المقموعة هذه الجسارة فى التصوير والتعبير. غير أن عقد القراءة الأدبية لا يجبر إنسانًا غير مدرب على تذوق الشعر وانتهاكاته الجميلة للغة والحس العام على مقاربته، فمن يشترى ديوانًا للشعر ينبغى له أن يتوقع فيه ذلك. فإذا كان من الحياء ونقص التجربة والوعى بجسد الإنسان وشهواته بحيث لا يطيق ذلك، فعليه أن يتجنب الشعر والفن والخيال ويستشير طبيبًا نفسيًا فى وسائل علاجه.

موسى حوامدة في «شجرى أعلى»

مفارقات الشعر والسياسة والدين :

منذ أن كتب «واين بوث» سفْره الجميل عن بلاغة المفارقة، وبحوث الشعرية تتوقف مليًا عند هذا النبع الصافى للإبداع، متمعنة كثيرا فى طابعها السردى الغالب، ومتأولة قليلا لما فيها من عنصر درامى كما فعلت فى **أساليب الشعرية المعاصرة**. وقد اعتبرت المفارقة فى القص مناظرة للاستعارة فى الشعر؛ أى أنها تمثل عموده الفقرى. غير أن زئبقية الحدود بين الأجناس الأدبية، ومهارة التوظيف التهجينى لبعض التقنيات الخاصة بنوع أدبى فى أنواع أخرى تجعل المفارقة فى بعض الأشعار ملمحا أسلوبيا يعطيها نكهتها الخاصة ومذاقها المميز كما نرى لدى الشاعر الفلسطينى/ الأردنى موسى حوامدة؛ ذلك لأنه يولد منها روح الفكاهة الغالبة على كتابته النثرية، مثل كتابه الطريف **زوجتى ضربتنى**، والموقف

النقدى المدهش من الحياة فى أشعاره فى توظيفه للتراث كما سنرى فى ديوانه **شجرى أعلى**.

ومهما كانت مساحة النص الشعرى الذى تتحرك فيه لعبة المفارقة قصيرًا أو طويلا، فلابد له أن يخطو فى بناء نسيج سردى متماسك يتضمن أكثر من حركة، سواء أكانت وجيزة مكثفة أم طويلة ممدودة. ولا يمكن أن يتم ذلك فى ظل هيمنة الصوت الوحيد أو اللون المفرد أو النقطة الثابتة.

وربما كان من أدق أشكال المفارقة وألطفها ما يتصل بمرجعيات الضمائر فى بلاغة الشعرية، واختلافها الأساسى عن لغة الحياة العادية، فأنا الشاعر - مثلها فى ذلك مثل أنا القاص - لا تشير إلى الشخص الحى المتلبس بالواقع التاريخى، وإنما إلى مؤلف ضمنى يتجاوز حدود الواقع ويعلو عليه. وقد لمح النقد العربى القديم طرفا من ذلك عندما أباح للشعراء ما لا يباح لغيرهم من القول، لا من ناحية انتهاك اللغة وتوليدها إبداعيا فحسب، بل من ناحية انتهاك القواعد العرفية للأخلاق العامة على وجه الخصوص. فالغزل - حتى الفاحش منه - لا يسقط مروءة الشاعر، وقد كان يكتبه الفضلاء فى البيئات القديمة من القضاة والفقهاء والقادة، متجاوزين فيه الخطوط الحمراء العرفية، اعتمادا على طبيعة التخيل الوهمى من ناحية وانفصال الأنا الشعرية عن الأنا الاجتماعية من ناحية ثانية. لكن ضعف ثقافة كثير من قراء اليوم تجعلهم يتصورون القصائد فضائح، ويخلطون بين مستويات القول والفعل، ويسارعون إلى إدانة بعض أشكال الإبداع المألوفة.

ولنبدأ فى قراءة بعض نماذج هذا الديوان المثير الذى تأرجح بين عنوانيين كان أولهما إرهاصا بمصيره اللاحق عندما كتب عليه «أستحق اللعنة» فظلت تطارده لعنة سوء الفهم حتى بعد أن غيره إلى «شجرى أعلى». فنحن نجد القطعة الأولى فيه تلعب بضمير المتكلم وتثير شجون المفارقة؛ إذ يقول بعنوان «مرايا»:

يا إلهى

كلما حدقت فى المرآة

... أرى وجهى !

تقوم المفارقة هنا على افتراض أن المرآة لا تعكس الظاهر بل الباطن، فإذا ما فعلت ذلك أثارت العجب والدهشة من الأمر الطبيعى، ويذكرنا ذلك بجملة «لوركا» الشهيرة: «أليس من الغريب أن يكون اسمى فيديريكو» فاسم الإنسان - مثل وجهه - أقرب الأشياء الحميمة المألوفة له، فإذا ما دهش منها فقد انشطر وعيه إلى مستويين: أحدهما يستمرئ المألوف والآخر يعجب منه، بما يجعل المفارقة أداة فعالة لنقد الوجود ومعابثة الحياة. وربما استحضرت هذه الصيغة بعض لفتات الهجاء اللاذعة فى الذاكرة الشعرية مثل بيت الحطيئة الشهير:

أرى لى وجها قَبَّح الله شكله فقُبِّح من وجه وقُبِّحَ حاملهُ

... وإن كان ضيق موسى بوجهه لا يصل إلى هذه الدرجة التى تجعلنا نتشفى فيه مثلما يفعل قراء الحطيئة المراوحون بن مزيج من الإشفاق والإعجاب.

توظيف القص القرآنى :

لكننا لن نراوغ أشعار موسى حوامدة طويلا حتى نخلص إلى تلك التقنية التى فجرت سخط المتطرفين عليه واتهامه بالمساس بالمقدسات، وتمثلت فى معايشته العميقة لنصوص القرآن الكريم والاجتراء على التناص معها بالتوافق حينا والتخالف حينا آخر مثلما تسمح التقنيات الشعرية المتداولة. وقبل أن نتعرض لقصيدة/ قصة يوسف الشهيرة، لنبدأ بقصيدة أخرى عن سميه الأول «موسى». فقد توهم الشاعر أنه بامتلاكه الاسم يستطيع أن يشارك صاحبة الكليم ويناجى ربه ويتوه فى سينائه، ثم يطلب فى النهاية أرض ميعاده كما فعل نبى الله. إنه هنا يسير فى قصته الجديدة على غرار الخطوط الأساسية للقصة القديمة، لكنه لن يتمكن من صناعة الشعر بهذا الاتفاق، بل عليه أن يعمد إلى شىء من المخالفة للنموذج الدينى المأثور. ولذا يعمد إلى صياغة معبود جديد يختلف عن العجل الذهبى الخوار الذى صاغه قوم موسى، وهو معبود يتألف من كلمتين مدمجتين تشيران إلى معبودته فلسطين المعجونة من نور وماء. يقول الشاعر متكئا على عصا موسى بعنوان «مآرب أخرى»:

أعطانى سحر الكلمات وكلمنى تكليما

يا الله

هل يلقى عبدك موسى

فى الناس نبوّته وعصاه.

بيضاء يدى

والطير طيور

سأشقّ البحر وأرفع عن كلّ الناس الجور

هارون أخى

والشعر شقيقى الأوفى

ولسانى لأبد يدور

إنى للربّ الأقرب منذور

مذ ألقتنى أمى فى اليمّ

ومذ منحتنى زوجة فرعون النور.

فأنا المتكلم هنا ـ صوت القصيدة ـ يلامس ذكرى النبى التوراتى ويتوازى مع معجزاته بما يماثلها فى القدسية فى عالم اليوم وأشواقه للحرية والعدل. لكنه يتخذ الشعر شقيقه الأفصح منه لسانا بدلا من هارون. وعندما يصل إلى تشكيل معشوقة يجعل اسمه «نورما» معجونا من ماء ونور إنه:

ماء... من عين الله

حلم... من حلم الله

سر من كنه الأسرار

وكما حول القبة أسوار

وكما فوق الهيكل أشرار

حولك يا ربى أشباه... إلخ

ويندر صوت القصيدة إن عادت إليه فلسطين - أرض الميعاد للعربى المشرد اليوم - أن يعود بدروه للرب ويقيم له الصلوات. وليس هناك أقوى ولا أبلغ من هذا التوظيف الناجح للمقدس الدينى لاستعادة المقدس الوطنى والقومى. ليس هناك فى طوايا هذه المفارقات الجادة أى ظل للسخرية أو التجديف. إن الشاعر الفلسطينى الذكى يقاوم قهر الروح وطغيان الأمر الواقع باستثارة أنبل المكنون فى تراثه الأصيل. وإذا كان عدوه الصهيونى المهووس قد أقام حلمه القومى المتعصب على أساس التأويل التوراتى فإن التوظيف القرآنى الناجع يصبح مصدر الرؤية الخلاقة للمستقبل، وتحريم مثل هذا التوظيف على الشاعر تجريد له من سلاحه الروحى. وبدلا من الإدانة حرى بنا أن نشجع الشعراء على التواصل الجمالى المبدع والتغذى الفنى الخصب بالنص القرآنى المعجز.

على أن القصيدة التالية لهذا فى الديوان تتابع صناعة ضمير المتكلم الجماعى وتخلق السياق الممهد لقصيدة يوسف نفسها. إنها تتحدث عن «بلادى» معتمدة على شكل آخر من المفارقة. فهذه البلاد المحتلة، وإن أصبحت جنة لمغتصبها بالمستعمرات، تظل قاحلة لا ماء فيها ولا عشب عند ضمير المتكلم، بل إنها تفقد كل يوم ملمحًا من ملامح الحياة حتى تنتهى إلى الموت بدونه. إنه يراها:

محبوسة فى البحر

لا شمس ترفعها بخارا

لا ريح تنشرها سماء

لا رعد يخلع قلبها

لا برق يخطف لبّها

لا ظل يجلب ماءها

فتظلّ قاحلة

بلادى

يتجاوز الشاعر بهذه الرؤية المفارقة المركبة مواقف الأنانية أو الإيثار ليعلن وضع الانتماء الجديد لأرض لا خير فيها إن لم تكن أرض قومه وسماء لا مطر فيها إن لم تستجب لصلوات أهله. إنه ينزف لأن وطنه فى الأسر، وهو يفعل ذلك بشعرية المفارقة حيث تصبح الأرض غيمة حبيسة فاقدة لهزة الوجود هذه الدلالة المركزية هى التى تمثل بؤرة أشعار موسى حوامدة المثيرة. وهى التى لابد من استحضارها عند قراءة النصوص الموهمة أو المشكلة دون سياقها.

يوسف جديدا

ونخلص من ذلك إلى القصيدة التى صنعت مأساة سوء الفهم وأدت إلى اتهام الشاعر فى عقائده، مع أنها عمدت إلى توظيف

نص قرآنى كريم لا علاقة له بالعقائد والأحكام. إنه نص سردى يهدف إلى العظة والاعتبار فى قصة يوسف الصديق عليه السلام، الذى لم يخطر فى بال الشاعر للحظة أن ينكر وجوده التاريخى، بل هو يقيم تناصا معه على سبيل التخالف لا التوافق، يقدم من خلاله يوسف آخر، ليس نبيا ولا قرآنيا، وإنما شخصية معاصرة ترمز إلى معان جديدة تدور فى الفلك الدلالى الذى يشد أشعار موسى حوامدة، فلك الصراع الوجودى مع العدو العنيد. ويتصل بوضع قطر عربى حساس فى هذا الصراع وهو مصر.

يبنى الشاعر قصته الجديدة بتعديل معطيات القصة القديمة وتبديل أطرفها لصناعة دلالة جديدة لها. وليس معنى ذلك على الإطلاق أنه ينفى القصة القديمة أو ينكرها، فالشعراء لا شأن لهم بإثبات التاريخ أو إنكاره، بل هم ينشئون صورا مبتكرة لوقائع شعرية متخيلة، لا ينقضون الأبنية القائمة فى عقائد الناس، ولا يصنعون مقدسات بديلة، بل يتوهمون فحسب استعارة بعض عناصر المقدس الحى فى الوجدان وتوظيفها فى سياق مغاير لتوليد دلالة غالية على نفوسهم وينبغى أن تكون كذلك عند قرائهم. ومن يقبل على قراءة الشعر دون أن يكون ذلك واضحا وبديهيا فى وعيه، فأحرى له أن يتدرب على فهم الأدب ونصوصه قبل مطالعة قصائده المشكلة والملتبسة ويتصدى للحكم المغلوط عليها. يقول حوامدة فى قصته الجديدة عن هذا اليوسف الآخر، يهودىّ اليوم الراهن:

لم يسقط يوسف فى الجبّ/ لم يأكله الذئب

ولم تنقص من خزنة مصر الغلّة/ لم تكذب/ تلك الملكة

وزليخة لم تر يوسف أصلا / من يوسف هذا؟

ولد مطرود يعمل خبّازًا أو ناطورًا. يتخيل أن تصدقه الملكة

يتوهم أن تعشقه الملكة/ ويغالى فى السرد فيوهم إخوانه

أن المصريات يضاجعن الإسرائيليين/ ويعشقن رجال الموساد.

هذه هى بؤرة الدلالة فى القصة الجديدة، غواية الرجل اليهودى المخادع وانتهاكة للشرف المصرى العربى اليوم، وإسناده الخيانة لرمز الوطن، لملكة مصر.

لكن مغالاة الشاعر ـ فى تركيب الرسوم والصيغ اللصيقة بالقصة القرآنية دون الاكتفاء بالإشارة الخاطفة إليها جعلت القارئ العادى يتجه إلى تأكيد العلاقة بالنص القديم كما أن الإصرار على التناص المضاد ليقدم صعلوكا كذابا بدلا من النبى الصدوق يصدم هذا القارئ غير المدرب على حركية المجاز الشعرى ومفارقات الاستعارة فيه، وإن كانت كلمة الموساد وحدها كفيلة بإحداث هذا النقل الجذرى فى المجال الدلالى من الماضى إلى الحاضر، من المقدس إلى المدنس، من الدينى إلى القومى بنضاله المحتدم. لكن المقطع الأخير لم ينجح فى بناء هذه الدلالة الجديدة بحيوية خلاقة واستمر فى مناقضة القصة القديمة بدلا من رسم معالم الصورة الجديدة:

صحيح أن النسوة قطعن الأيدى/ لما شاهدن الخبّاز

كذب الكفرة/ لو كان الأمر صحيحا لغرقنا فى بحر دم أحمر

فى كل مساء/ لكن الكذبة صارت أمر سماء

همّت همّا/همّا.. همّت

همَّ الخبّاز/ كلّ القصة رغبة خدّام

أو صعلوك فى لثم يد الملكة.

ربما يعطى هذا المقطع انطباعا بتعديل مسار القصة القديمة، وهو انطباع خاطئ؛ لأنه لا يدخل فى استراتيچية القصد الشعرى والدلالة المركزية للنص المقاوم. لكن التقنية التعبيرية التى أسرف فى الاعتماد عليها، وهى استحضار عناصر القصة القديمة، لم تسعفه فى تشكيل القصة الجديدة: يوسف اليوم صبى خباز متوهم تسلل إلى بلاط الملكة، افترى عليها إثما محاولا تشويه سمعه مصر ورمزها النبيل، مدعيا وقائع المراودة لإثبات عشق المصريين لإسرائيل فى كناية واضحة عن التطبيع المزعوم، بينما تشهد كل الحقائق التاريخية والشعرية، على صلابة الموقف المصرى، قد يكون المقطع غير مبين عن هدفه التعبيرى بالصفاء اللازم، لكنه بعيد عن انتهاك المقدس، ولا علاقة له بالعقائد الدينية، بل إنه يضرب فى اتجاه المفارقة وتوظيف التراث لتغذية المقاومة الروحية للأعداء والنضال الشعرى لدعاواهم الباطلة.

ثبت المواد

تقديم: خارطة التحولات

التحولات المبكرة :

ارتحالات شوقى

تحولات منتصف القرن :

- رؤية العيد بين المتنبى وشوقى
- ضمير الأنثى فى شعر نزار قبانى
- استراتيچية الخطاب الشعرى عند خليل حاوى
- شعرية الوطن
- شعرية محمد الفايز
- الخطاب القومى فى الشعر الأردنى المعاصر
- شعرية القرشى عاشق النيل

التحولات الراهنة :

- عبدالعزيز المقالح فى كتاب صنعاء
- كمال نشأت وررومانسية نهاية القرن
- أصوات التراث فى نبرات اليوم: محمد أبو سنة
- اكتشاف شعرية الحياة: إبراهيم نصر الله

أراهن على هذا الشاعر: أحمد نجيب

-عندما يتوافق الشرع بشراهة: شريف الشافعى

- شعرية فرسان الثغر
- عالية شعيب ومحاكمة الشعر
- موسى حوامدة فى «شجرى أعلى»

الفهرس

تقديم ٧

خارطة التحولات........ .... ٧

سرعة الإيقاع.. ٨

تحول الوظائف.. ١٠

حركية التنافس.. ١٣

الحداثة ومستقبل الشعر.. ١٥

التحولات المبكرة - ارتحالات شوقى................................ ١٩

حياته شعره.. ١٩

نقاد شوقى.. ٢٦

تحـولات منتـصف القـرن . رؤية العـيـد بين المتنبى

وشوقى.. ٣١

مقاربة شوقى للعيد... ٣٧

تحولات منتصف القرن. ضمير الأنثى فى شعر نزار قبانى ومديح النساء.......... ٤٥

بزوغ الضمير... ٤٥

ثورة الجسد... ٤٧

لمن الملك؟... ٥٢

أوضاع الكلام... ٥٧

سؤال المعرفة... ٦٥

استراتيجية الخطاب الشعرى عند خليل حاوى.............. ٦٩
تكوير الشعر وهندسة الجمل.............................. ٧٢
الصور النحوية والبطانة الفلسفية........................ ٧٦
شعرية الوطن... ٨٥
محداق البياتى... ٨٦
رثاء بغداد.......... .... ٩٠
شعرية محمد الفايز.. ٩٧
حوار النصوص.. ١٠٣
تجربة الشكل الشعرى..................................... ١٠٧
الخطاب القومى فى الشعر الأردنى المعاصر.............. ١١١
مرايا الخطاب القومى...................................... ١١٥
شعرية القرشى عاشق النيل............................... ١٣٣
شعرية العشق.. ١٣٧
فى حضرة النيل.. ١٤٠
التحولات الراهنة. عبد العزيز المقالح فى كتاب صنعاء........ ١٤٧
تجربة فريدة لخطاب المدينة................................ ١٤٧
المدينة الأنثى.. ١٥٠
ضمائر القصائد وحركات الخطاب......................... ١٥٣
كمال نشأت ورومانسية نهاية القرن........................ ١٥٩
زمن الشعر... ١٦٠
الغناء للطير المحبوب...................................... ١٦٣
اصوات التراث فى نبرات اليوم............................ ١٧١

ابو سنة فى ديوان جديد ١٧١
اكتناز التجارب ١٧٣
الحالة الشعرية ١٧٥
اكتشاف شعرية الحياة. ابراهيم نصر الله يكتب باسم
الام والابن ١٨١
تشعير الحوارية الراوى ١٨٦
من بنية المقطع إلى شكل النص ١٨٩
أراهن على هذا الشاعر «احمد نجيب» ١٩٣
ثلاثية الحب والشعر والحرية ١٩٩
عندما يتدفق الشعر بشراهة ٢٠٥
الافراش الشعرية ٢٠٨
رعدة الألوان والبطانة المفتقدة ٢١٢
من أنت ياحسناء؟ ٢١٤
شعرية فرسان الثغر ٢١٧
عالية شعيب ومحاكمة الشعر ٢٣٣
الشعر واسم الجلالة ٢٣٦
اخلاقيات الشعر ٢٤٠
موسى حوامدة فى «شجرى أعلى» ٢٤٣
.توظيف القص القرآنى ٢٤٦
يوسف جديد! ٢٤٩

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠٢/١١٠٠٧

I.S.B.N 977-01-7854-3



وفى عامها التاسع أصبحت مكتبة الأسرة واحدة من أهم ركائز التنمية الثقافية فى مصر والتى هى أساس أى تنمية اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية فالثقافة هى البنية التحتية لأى مشروعات تنموية لأنها تعمل على بناء المجتمع وترسيخ قيمه وتراثه الثقافى حماية من تداخل الثقافات الأخرى وقد استطاعت مكتبة الأسرة بما تصدره من كتب قيمة بأسعار فى متناول الجميع وأن تصبح جزءًا هامًا من اهتمامهم العام.

ومنذ العام ٢٠٠٠ دخلت مكتبة الأسرة مرحلة النشر الثقيل. بنشر الموسوعات بعد أن أشرق نور المعرفة فى كل بيت مصرى تقريبًا بحوالى أكثر من ٤٠ مليون نسخة كتاب صدرت على مدى الأعوام الماضية. بحيث أصبح نشر الموسوعات ضرورة لاكتمال المنظومة التى أصبحت تمثل قاعدة أساسية للتنمية الشاملة فى مصر لا يمكن الاستغناء عنها فى خضم عصر المعرفة والمعلوماتية. وهى العلامة الفارقة بين الأمم النامية والمتحضرة.

سوزان مبارك





مهرجان القراءة للجميع .. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ مهرجان القراءة للجميع ..

مطابع الهيئة المصرية العامة

الثمن ٢٠٠ قرش